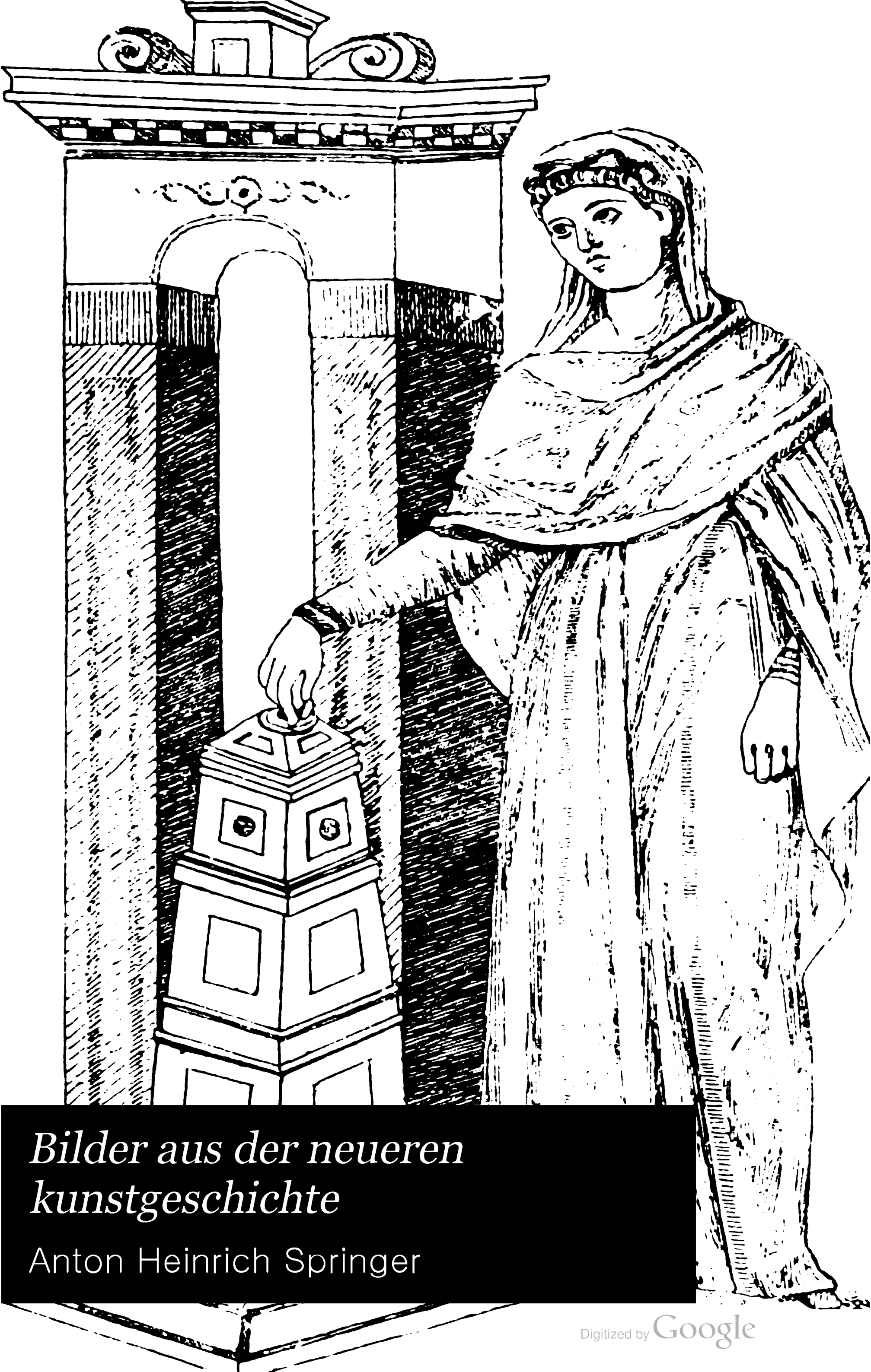
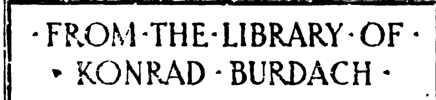
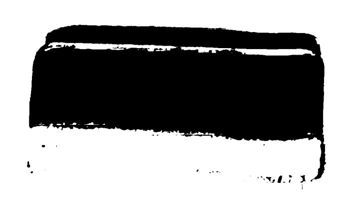

Bilder aus der neueren kunstgeschichte
Anton Heinrich Springer
Digitized by Google


·FROM·THE·LIBRARY·OF·
·KONRAD·BURDACH·


SIGILLVM·VNIVERSITATIS·CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS



Bilder

aus der

neueren Kunstgeschichte.

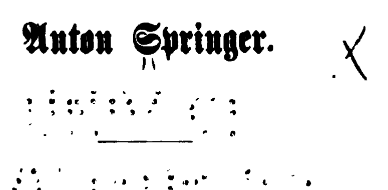
Bilder

aus der

neueren Kunstgeschichte

von

Anton Springer.



Zweite vermehrte und verbesserte Auflage mit Illustrationen.

Erster Band.

Bonn,

bei Adolph Marcus.

1886.

Vorrede zur zweiten Auflage.

Als ich mich entschloß, die seit vielen Jahren vergriffenen „Bilder" abermals herauszugeben, wurde es mir alsbald klar, daß ein einfacher Abdruck nicht genüge. Seit der ersten Ausgabe der Bilder habe ich von anderen Forschern mannigfaches gelernt und mich selbst unablässig bemüht, in der Wissenschaft fortzuschreiten. Ich habe daher das Buch einer gründlichen Umarbeitung unterworfen.

Der Aufsatz über Raffaels Disputa und Schule von Athen erschien mir durch meine späteren Schriften über Raffael überflüssig geworden. Ich ließ ihn weg. Die anderen aus der ersten Auflage herübergenommenen Aufsätze blieben zwar im wesentlichen unverändert. Doch habe ich dieselben wo es nöthig war ergänzt, einzelne Punkte ausführlicher behandelt oder in eine klarere Form gebracht. Zu den neun alten Abhandlungen sind ebensoviele neue getreten. Mehrere derselben übergebe ich zum ersten Male der Oeffentlichkeit, andere waren an abgelegenen Orten gedruckt und schwer zugänglich.

Obschon auch Gegenstände der mittelalterlichen Kunst erörtert werden, habe ich doch den alten Titel beibehalten. Nicht blos aus Bequemlichkeit, sondern auch um der Ueberzeugung Ausdruck zu geben, daß die mittelalterliche und neuere Kunst dem klassischen Alterthume gegenüber ein geschlossenes Gebiet darstellen und daß insbesondere zwischen der mittelalterlichen

und der Renaissancekunst der verbindenden Glieder mindestens ebenso viele vorhanden sind als der trennenden.

Die Illustrationen dienen nur dem bescheidenen Zweck, das Wort, wo dasselbe unzulänglich schien, durch das sinnliche Bild in seiner Beweiskraft zu unterstützen.

Hoffentlich wird das Buch in seiner neuen Gestalt dem Ziele, welches mir vorschwebte: die wichtigsten Entwickelungsstufen der neueren Kunst durch Schilderung ihrer Hauptträger und zusammenfassende Beschreibung ihres eigenthümlichen Wesens anschaulich zu machen, wieder etwas näher rücken.

Leipzig im Juli 1886.

Anton Springer.

Inhalt des I. Bandes.

	Seite
Das Nachleben der Antike im Mittelalter	1
Klosterleben und Klosterkunst im Mittelalter	41
Die byzantinische Kunst und ihr Einfluß im Abendlande	79
Die deutsche Kunst im zehnten Jahrhundert	113
Die mittelalterliche Kunst in Palermo	157
Die Anfänge der Renaissance in Italien	209
Leon Battista Alberti	257
Leonardo da Vincis Selbstbekenntnisse	297
Das Ende der Renaissance	327
Der gothische Schneider von Bologna	375

1.

Das Nachleben der Antike im Mittelalter.

„Rom ist gothischer als Paris“, rief einmal prahlerisch ein fanatischer Verehrer des Mittelalters, der französische Archäologe Mr. Didron, in die Welt hinaus, als er in der Hauptstadt Italiens mannigfache Reste der mittelalterlichen Kunst entdeckt hatte, welche den Augen der meisten Romfahrer durch die riesigen Ruinen der klassischen Kunst und die Prachtwerke der neueren Zeiten verhüllt werden. Er glaubte damit einen gar gewaltigen Trumpf gegen die Verehrer der Antike und der Renaissance auszuspielen und ihre arge Verblendung siegreich zu beweisen. Mit dem gleichen Rechte könnte man aber Didron und seinen zahlreichen Anhängern ein anderes geflügeltes Wort entgegen schleudern: Das Mittelalter ist antiker als die Renaissance. Und diese Behauptung wäre nicht einmal so arg übertrieben. Die Antike übte allerdings auf das Auge und die Phantasie der Männer der Renaissance einen ungleich größeren Einfluß, als auf die Völker des Mittelalters. Sie läuterte den Formensinn der ersteren, bestimmte vielfach ihr Handeln, erschien ihnen in einem hellen idealen Lichte. Dagegen steht wieder der Vorstellungskreis im Mittelalter viel stärker im Banne des Alterthums. Wollte man aus dem Wissen des Mittelalters alles streichen, was dasselbe den antiken Ueberlieferungen verdankt, so würde (von den religiösen Ideen natürlich abgesehen) der Gedankenvorrath bedenklich schwinden. Bei der wesentlich receptiven, mehr in die Weite als in die Tiefe strebenden Natur des mittelalterlichen Geistes wurde aus der nächstliegenden Quelle, und diese war das römische Alterthum, der meiste Stoff geschöpft. Die Weltlitteratur im Mittelalter, welche ganz Europa mit einem gemeinsamen Culturringe umschloß, bedeutet die Litteratur in lateinischer Sprache. Sie hätte sich nimmermehr entwickeln können, wenn die letztere nicht die Mittel zu einer allgemeinen Verständigung geboten hätte. Dadurch wurden die Blicke überhaupt auf das Alterthum zurück-

gelenkt, dieses auch sonst auf zahlreichen Gebieten des geistigen Lebens zur Grundlage genommen.

Zunächst sträubt sich noch unser Bewußtsein, die Thatsache rückhaltlos anzunehmen. Namentlich die Behauptung, der Einfluß der Antike erstrecke sich auch auf die Phantasiekreise des Mittelalters, dürfte viele Ungläubige finden. Kein Wunder. Unser Urtheil über das Mittelalter hat sich noch nicht abgeklärt. Das Mittelalter ragt vielfach in die unmittelbare Gegenwart hinein und ist doch längst nicht mehr der Boden, welchem unsere Anschauungen entkeimen. Dem Auge nicht fern genug, um einen vollkommen freien Ueberblick zu gestatten und doch auch nicht so nahe, daß alle Gegenstände gleich deutlich erscheinen, muß sich das Mittelalter eine gar verschiedenartige Auffassung gefallen lassen. Liebe und Haß, beide gern übertreibend, lenken häufig den Blick und bestimmen das Urtheil. Ist es dann wunderbar, wenn das letztere der unbefangenen Ruhe, ja nicht selten sogar der Wahrheit ermangelt?

Es werden Eigenschaften an dem Mittelalter bewundert, welche ihm vollkommen fremd sind; es werden Mängel betont, welche es ebenfalls nicht kennt. Man begeistert sich für die friedliche und freie Ordnung der öffentlichen Zustände, während doch in Wahrheit aus dem Mittelalter der Kampf der Stämme und Stände am lautesten entgegenschallt, persönliche Leidenschaften wenig beschränkt walten. Man rühmt die Kraft der inneren religiösen Ueberzeugung, während thatsächlich die Gefahr drohte, daß das religiöse Leben äußerlich gefaßt, die gläubige Hingebung in mechanische Werkthätigkeit verwandelt werde. Auf der anderen Seite ergeht man sich in Klagen über die Rohheit des mittelalterlichen Formensinnes und die mangelhafte Entwickelung des Schönheitsgefühles, obgleich zahlreiche Urkunden von der großen Rührigkeit des Mittelalters auf allen Gebieten der Kunst sprechen. Nur in einem einzigen Punkte herrscht vollkommene Uebereinstimmung, eine Eigenschaft wird dem Mittelalter von Tadlern und Lobrednern gleichmäßig zugeschrieben: Die Abkehr von der Antike, die Verschlossenheit gegenüber dem klassischen Alterthume.

Diese Ueberzeugung hilft eben so sehr die allgemeine Natur des Mittelalters bestimmen, wie sie die Ansichten von der Entwickelung der bildenden Kunst beherrscht und die Gliederung der kunsthistorischen Perioden regelt. Das fünfzehnte Jahrhun-

dert scheidet auf künstlerischem Gebiete zwei Weltalter; jenseits desselben in der mittelalterlichen Welt waltet als bezeichnender Zug die Unkenntniß der Antike, diesseits dagegen wird die Kunst des klassischen Alterthums den Zeitgenossen als Muster zur Nachahmung aufgestellt und durch den begeisterten Cultus der Antike der Umschwung der Kunst und ihr Aufschwung zur höchsten Blüthe bewirkt. Wenn eine Thatsache so beharrlich, so allgemein als wahr behauptet wird, geräth man leicht in die Versuchung sie gläubig anzunehmen. In diesem Falle treten noch sachliche Gründe hinzu, um das Mißtrauen gegen die Richtigkeit der Ansicht zurückzuweisen. Spricht nicht aus jedem Bildwerke des Mittelalters, aus den krausen Formen, dem verzerrten Ausdrucke, der mangelhaften Zeichnung die gewaltsame Abkehr von dem antiken Ideale, predigen nicht die Worte und Thaten hervorragender Männer des Mittelalters unverholen den Kunsthaß und Verachtung des Alterthums?

Da ist z. B. der Abt Eadmer von St. Albans, welcher ausgegrabene Erzbilder als heidnische Idole unbarmherzig zerschlagen läßt. Mit großer Seelenruhe erzählt Matthäus Paris diese That, ähnlich wie ein anderer Mönchschronist mit sichtbarem Wohlgefallen versichert, die Kaiserin Theophanu müsse ihre Vorliebe für die Künste des Luxus im Fegefeuer abbüßen. Wie abfällig sich der Vater des Cistercienserordens, der h. Bernhard über den Gebrauch des profanen plastischen Schmuckes an Kirchenbauten ausspricht, ist bekannt genug. Ebenso deutet es keine hohe Achtung vor dem klassischen Alterthume an, wenn einer der angesehensten Wortführer des Mittelalters, Petrus Damiani, das Studium der lateinischen Sprache mit einem unsittlichen Liebesverhältnisse vergleicht oder wenn in der Zeichensprache, deren sich die Benediktinermönche bedienten, als Zeichen für ein klassisches Buch das Kratzen hinter dem Ohre, wie es Hunde zu thun pflegen, angegeben wird. Das stand in gutem Einklange mit der Aeußerung eines päpstlichen Legaten im zehnten Jahrhundert, welcher die Geistlichen eindringlich warnt, Plato, Virgil, Terenz und das andere Philosophenvieh (ceteros pecudes philosophorum) als Lehrer zu achten. Aber dann darf auch nicht vergessen werden, daß am Hofe Leo's X. ein angesehener, gelehrter Kardinal, Adriano Castellesi, Plato und Aristoteles als Höllenpack schildert und ein Sprichwort des

siebenzehnten Jahrhunderts die **Barberini** mit den **barbari** in Verbindung bringt.

Nicht aus strengen, oft überstrengen Sittenpredigten, die gerade durch die Leidenschaft ihres Tones die weite Verbreitung des Uebels, welches sie bekämpfen, darthun, nicht aus vereinzelten Bildwerken untergeordneter Kunsthandwerker, sondern aus dem Grundcharakter der mittelalterlichen Kunst und den allgemein herrschenden Anschauungen muß das Wesen der mittelalterlichen Kunstbildung erläutert werden. Wer dieses mit unbefangenem Sinne versucht, erkennt vielleicht zu seiner größten Ueberraschung, daß die Antike niemals, am wenigsten in den angeblich schlimmsten Zeiten der mittelalterlichen Barbarei aufgehört hat, einen nachhaltigen Einfluß auf die künstlerische Phantasie zu üben.

Die wechselnden Bedürfnisse, die veränderten Aufgaben zwangen zwar den mittelalterlichen Künstler, vielfach selbständig zu denken und zu schaffen. So legte die christliche Cultusform dem Architekten die Verpflichtung auf, für weite geschlossene Binnenräume zu sorgen, welche eine größere Zahl kirchlicher Gemeindeglieder in sich fassen können. Der griechische Tempel, die einfache Behausung des Götterbildes, erscheint in vielen Fällen neben der christlichen Kirche nur in der Größe einer Kapelle gehalten. Die Anlage ausgedehnter Hallen lenkt dann wieder die Aufmerksamkeit des Baumeisters auf die richtigste und sicherste Deckenform; Gewölbekonstruktionen werden gesucht und geprüft, schwierigere technische Probleme mit Eifer erörtert, mit Glück gelöst. Auch im Kreise der Plastik und Malerei verlangen zahlreiche neue Ideale ihre Verkörperung. Der christliche Glaube verherrlicht maßloses Leiden und unnennbaren Schmerz, setzt den Bruch mit dem unmittelbaren Dasein als Bedingung des Heiles voraus und ergeht sich mit Vorliebe in Stimmungen, von deren künstlerischer Fruchtbarkeit das Alterthum wenig wußte. In allen solchen Fällen konnte das letztere natürlich nicht das Vorbild abgeben. Bei jenen Zügen des Kunstwerkes jedoch, welche ganz unmittelbar aus der Phantasie hervorquellen, wo der Künstler ungestört von Bedürfnißfragen, technischen Sorgen und religiösen Rücksichten ausschließlich seinem Schönheitssinn nachgehen kann, da hat gewiß auch das Muster der Antike seinen Antheil an der Schöpfung.

Aufmerksam, um zunächst das Beispiel des Architekten festzuhalten, lauscht der Baumeister des 11. und 12. Jahrhunderts, nachdem er die Forderungen der Zweckmäßigkeit befriedigt hat und an das Zieren und Schmücken seines Werkes geht, auf die Vorgänge bei den Alten. Wie die Fläche des Baues zu gliedern, die Säule durch einen Fuß mit dem Boden zu verbinden, oben durch ein Kapitäl zu krönen sei, welche Profile und Linien ein Gesims am kräftigsten von der Wand abheben, mit welchen Ornamenten das Ganze belebt werden könne, das Alles sucht und findet er in der Antike vorgebildet. Es bleibt nicht aus, daß sich auch im frühen Mittelalter, wie in jeder jugendstarken Zeit Ansätze zu einem selbständigen Vorgehen, zu einem unabhängigen Bilden und Formen zeigen. Das Mittelalter ersinnt ein eigenes Kapitäl, das sogenannte Würfelkapitäl, welches, nebenbei gesagt, nicht einem rohen Holzmodell den Ursprung verdankt, sondern aus künstlerischer Berechnung, aus dem Streben, Säule und Bogen zu vermitteln, hervorgegangen ist. Es benutzt die Raute, das Zickzack, die schachbrettartige Verschiebung von Vierecken, den Halbkreis u. s. w. als Ornament. In dem Augenblicke jedoch, in welchem der mittelalterliche Architekt antike Muster kennen lernt, verzichtet er regelmäßig auf weitere Proben seines erfinderischen Sinnes und eifert unumwunden den alten Vorbildern nach.

Die Mehrzahl der mittelalterlichen Bauschulen macht folgende Entwickelungsstufen durch. Mit dem zufälligen Aufgreifen und Nachahmen einzelner Elemente der römischen Architektur beginnt die künstlerische Regsamkeit auch diesseits der Alpen; es folgt dann eine Periode verhältnißmäßiger Selbständigkeit, in welcher über dem Ringen und Kämpfen, den technischen Aufgaben gerecht zu werden, das Streben nach zierlichen Formen und damit auch die Beziehung zur Antike zurücktritt, aber nur um in dem nächsten Menschenalter mit verdoppelter Kraft und besserem Verständnisse wieder vorzubrechen. Während die Zeiten, welche an die karolingische Periode anstreifen, überall die Unfähigkeit verrathen, sich von den römischen Traditionen loszusagen, aber gleichsam nur mürrisch und widerwillig den Fußtapfen der alten Welteroberer folgen, ermannt sich das eilfte Jahrhundert, besonders in seiner zweiten Hälfte zu einer größeren Originalität und wagt, unbeirrt von aller Ueberlieferung auf

Kosten des Formgefühles den in dieser Zeit erst erstarkten neuen Gedanken einen lebendigen Ausdruck zu geben. Kaum ist aber die Freude, neue Gedanken zu bilden und einen selbständigen frischen Inhalt der Kunst zuzuführen, befriedigt worden, so regt sich auch schon wieder der Formensinn, mit der Belebung des letzteren erwacht gleichzeitig — am Schlusse des zwölften Jahrhunderts — die Sehnsucht nach der Antike und der Eifer sie wieder zur Geltung zu bringen, der seitdem, wenigstens in Italien, nicht mehr ausstirbt. So allgemein und tief wurzelnd ist dieser dem Alterthume zugeneigte Sinn, daß wir um den spätromanischen Baustil von den früheren und späteren Kunstweisen zu unterscheiden, kein auffälligeres Merkmal hervorheben können, als die Nachahmung antiker Formen.

Gar nicht selten mußten erst urkundliche Nachrichten in das Gefecht geschickt werden, um dem Mittelalter das Anrecht an einzelne Bauwerke zu sichern. Ihr antikes Aussehen glaubte man nur durch antiken Ursprung erklären zu können. So galt das Florentiner Baptisterium noch im sechzehnten Jahrhunderte als antiker Tempel. Und wenn es nicht anging, die Umwandlung eines römischen Tempels in eine mittelalterliche Kirche zu behaupten, so ließ man doch wenigstens die Bauleute aus Rom, der Bewahrerin antiker Kunsttraditionen, kommen. Karl der Große z. B. baute mit Hilfe römischer Architekten Kirchen in Florenz. Das sind Mythen, reine Wahrheit dagegen, daß vereinzelte Bauglieder und Ornamente in großer Zahl dem römischen Alterthum abgelauscht wurden. Freilich können diese Wiederholungen und Nachahmungen auch als dunkle, unbewußte Erinnerungen, auf langen und verschlungenen Wegen übermittelt, angesehen werden. Wenn aber in Corvey und Paderborn, dort im neunten, hier im eilften Jahrhundert das ganze über dem antiken Säulenbau lastende Gebälke auf der Deckplatte der einzelnen Rundpfeiler, gleichsam abgekürzt, reproducirt wird, wenn in der Justinuskirche zu Höchst sämmtliche Kapitäle einem römischen (korinthischen) Muster gleichmäßig nachgebildet erscheinen oder an Gesimsen im Speierer Dome die Ornamentreihen in der gleichen Ordnung wie an römischen Denkmälern wiederkehren, wenn endlich da und dort z. B. in Hildesheim bestimmte antike Werke im Kleinen copirt werden, so kann man an der absichtlichen Nachahmung der antiken Kunstweise nicht füglich zweifeln.

An der Hand der Monumente läßt sich noch eine weitere, wichtigere Behauptung begründen.

Ueberall, wo antike Bauwerke von größerer Bedeutung und ansehnlichen Verhältnissen sich unversehrt oder doch wenigstens kenntlich erhalten haben, werden sie von den Künstlern der umliegenden Landschaft als Vorbilder verwandt. Die sogenannten Kaiserbäder in Trier, jedenfalls eine römische Schöpfung, übten auf die Gestalt der niederrheinischen Kirchen, auf die reiche Entfaltung ihres Grundrisses entschieden Einfluß. Römische Triumphbogen gaben die Motive für die mittelalterlichen Portalbauten in Avignon, Vaison, Pernes u. s. w. ab; die römische Porte d'Arroux zu Autun lieferte das ängstlich befolgte Muster für die Dekoration der Kathedrale. Und nicht auf vereinzelte Fälle beschränkt sich diese unmittelbare Einwirkung der Antike. Der Charakter weitverbreiteter Baustile, wie, um bei den Ländern diesseits der Alpen zu bleiben, jener der Provence, Languedoc's und Burgund's wird durch die vorherrschende Nachahmung der Antike bestimmt, so daß wir an derselben ein wichtiges, vielfach untrügliches Merkmal für die geographische Einordnung eines mittelalterlichen Bauwerkes besitzen.

Auch in der Skulptur gehen die Spuren der klassischen Kunst während des tieferen Mittelalters nicht vollständig verloren. Noch hat sich kein Forscher die Mühe genommen, die mannigfachen Gesichtstypen romanischer Skulpturwerke auf ihre gemeinsame Wurzel zurückzuführen, dem formalen Ursprunge des Gewandwurfes, der Faltenmotive nachzugehen. Gewiß würde er überall zuerst auf unbewußte, im zwölften Jahrhundert aber auch auf bewußte und beabsichtigte Nachbildungen der Antike stoßen. Trotz der guten Muster schufen freilich die mittelalterlichen Künstler in vielen Fällen scheußliche Werke, und wer Formwidrigkeit und Häßlichkeit denselben als durchschnittlichen Charakter beilegt, übertreibt nicht in hohem Grade. Aber dieser barbarische Geschmack ist keineswegs der ursprünglichen Rohheit etwa indianischer Kunstprodukte gleichzustellen. Es mangelt die Fähigkeit, die neuen Gedanken sofort in die entsprechenden Formen zu kleiden; das Auge ist ungeübt, die Hand ungeschult, die Phantasie jedoch nicht ohne Ahnung des rechten Weges, welcher zur Vollendung führt, die Erinnerung an die Antike in zahlreichen Einzelheiten lebendig.

Die Köpfe auf frühmittelalterlichen Skulpturen erscheinen unverhältnißmäßig groß, ausdruckslos, verzeichnet; die starke Bildung der unteren Gesichtspartien, besonders der kräftige Zug der Wangenlinie deutet aber darauf hin, daß sich die Plastiker des eilften und zwölften Jahrhunderts nach einer allerdings schlecht verstandenen künstlerischen Tradition richteten. Und wenn wir die Weise betrachten, wie die Gewänder drapirt, hier in enge Falten gezogen, dort wieder zu breiten Flächen auseinandergelegt werden, wie Bauch, Kniee in rundlichen Formen modellirt erscheinen, wie sorgfältig der Künstler darauf bedacht ist, daß das Kleid an der einen Stelle die nackte Gestalt durchschimmern läßt, an der andern nur seiner Schwere folgend selbständig herabwallt; so können wir gleichfalls das Nachklingen alter klassischer Ueberlieferungen nicht bestreiten. Daran liegt wenig, daß die Nachahmung himmelweit gegen das Muster zurücksteht, die Antike durch ein überaus trübes Medium hindurchgehen muß, um im Mittelalter wieder lebendig zu werden. Ist aber die Reproduktion nicht eine blinde und unbewußte? Dann könnte man nicht füglich von einem Zusammenhange der beiden Weltalter reden, besäße das Auftauchen einzelner antiker Elemente in der mittelalterlichen Kunst keine Bedeutung. In einzelnen Fällen mag es sich so damit verhalten, daß nur zufällig eine gewisse Aehnlichkeit zwischen der älteren und jüngeren Kunstweise besteht. Ueberall jedoch, wo nicht allein äußere Formen vielleicht mechanisch nachgeahmt, sondern mit diesen auch die gleichen symbolischen Beziehungen wie im Alterthume verknüpft wurden, muß auf einen bewußten Rückgang geschlossen werden.

Weise und feinsinnig, wie in allen ihren künstlerischen Gedanken, haben die Alten auch bei der Bildung tragbarer Geräthe, wie der Kandelaber, Stühle, Laden auf eine schöne und lebendige Charakteristik Bedacht genommen. Um ihre Beweglichkeit, die Fähigkeit, von einem Ort zum andern geschafft zu werden, zu bezeichnen, gaben sie den Ständern die Gestalt von Thierbeinen und ließen sie in Klauen, Tatzen auslaufen. Treu ahmt das Mittelalter diesen Vorgang nach, mitunter etwas derb in den Formen, phantastisch in der Zeichnung, aber stets mit vollkommenem Bewußtsein der Bedeutung dieser Symbole.

Nach althellenischer Sitte gilt der Löwe als Wächter des Heiligthums, besitzt das Gorgonenhaupt eine fascinirende Eigen-

schaft und wehrt dem Profanen und Unreinen den Zutritt zu geweihten Räumen. Demgemäß schmücken Löwenmasken den Eingang zum Tempel und hebt sich das Gorgonenhaupt schreckend und zurückweisend von der Thürfläche ab. Löwenmasken sind auch in mittelalterlichen Kirchen die gewöhnlichen Portalwächter und wenn wir an der Säule der Domvorhalle in Goslar ein Gorgonenhaupt mit sichtlichem Künstlerstolze gar sorgfältig und augenfällig gemeißelt gewahren, so können wir das nimmermehr einem bloßen Zufall zuschreiben, sondern müssen auch die Fortdauer des antiken Glaubens an die abwehrende Kraft des Gorgonenhauptes annehmen. Nicht so deutlich, wie in der Vorhalle des Domes zu Goslar oder ehemals an der Severinskirche in Köln tritt uns dasselbe an anderen Denkmälern der mittelalterlichen Kunst entgegen. Haben wir aber einmal dort das ursprünglich antike Kunstgebilde erkannt, so kann es uns nicht schwer fallen, eine lange Reihe scheinbar räthselhafter, wild phantastischer Gestalten auf denselben antiken Ursprung zurückzuführen. Denn das Mittelalter liebt es, die einzelnen Elemente eines klassischen Kunstwerkes zu trennen, mitunter auch auseinander zu zerren und sie dann in breiter Ausführlichkeit hinzustellen, jedes derselben zu vergrößern, deutlicher, selbständiger zu zeichnen. Oder es entlockt auch im Laufe der Zeiten der künstlerischen Gestalt einen allegorisch-moralischen Sinn, und nimmt von ihr den Anlaß, die eine oder die andere dramatische Vorstellung daran zu knüpfen, welche dann wieder ihrerseits auf den Formensinn belebend zurückwirkt und neue künstlerische Motive hervorruft. Auf diese Art wird es begreiflich, daß die ursprünglichen Kunsttypen bis zur Unkenntlichkeit verwischt werden.

Man meint reinen Originalschöpfungen der mittelalterlichen Phantasie gegenüberzustehen, wenn man unförmliche Menschenköpfe von Drachen und Schlangen bedroht, wenn man die Verkörperung der sündhaften Welt, oben hui, unten pfui, die gleißnerische Schönheit, die insgeheim von Kröten und Schlangen angefressen wird, gewahrt. Man preist die so beliebte Darstellung des Glücksrades, die Schilderung des blinden Judenthums mit der fallenden Krone und dem zerbrochenen Herrscherstabe als charakteristische Beispiele der mittelalterlichen Denkungsart. Und doch hält es nicht schwer, den Ursprung dieser Vorstellungen in der Antike oder in der noch antik fühlenden

altchristlichen Periode nachzuweisen. Es bedarf nur eines kurzen vergleichenden Ueberblickes, um die Urtypen dieser scheinbar räthselhaften Bilder in dem Gorgonenhaupte, in der Gäa, der Personifikation der fruchtbaren Erde, in der harmlosen Schilderung der ecclesia ex circumcisione auf altchristlichen Mosaikbildern zu erkennen oder bei dem klassisch gebildeten Boethius die Quelle der Inspiration aller späteren Glücksradbildner zu entdecken.

Unbestreitbar ist die Thatsache der Entlehnung antiker Formen und Gestalten in der mittelalterlichen Kunst. Sie wird auch in einzelnen Fällen längst anerkannt. Auf bestimmte antike Vorbilder läßt sich nach allgemeiner Uebereinstimmung die eine und die andere plastische Figur des Niccola Pisano zurückführen, auf ähnliche unmittelbare Einflüsse des klassischen Alterthums weisen sächsische und provençalische Skulpturwerke des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts hin. Wenn unter den Figuren eines Brettspieles aus dem zwölften Jahrhundert, welches im Berliner Museum bewahrt wird, neben der Personifikation der fruchtbaren Erde und Samson dem Löwenbändiger auch Achill vorkommt, welcher den Pfeil auf zwei Centauren abschießt, so mag blos eine stoffliche Anregung zu Grunde liegen. Die Tracht Achills, die Centauren mit phrygischer Mütze auf dem Kopfe, mit den Stierleibern weisen nicht unmittelbar auf formale antike Muster hin. Schwer ist es schon, in einem in der Kathedrale von Chartres bewahrten Relief, gleichfalls aus dem zwölften Jahrhundert, die Abhängigkeit von einem antiken Bilde abzuweisen. (Fig. 1.) Ein gehörnter und geflügelter Satyr, in der wunderbarlichen Gestalt, welche das Mittelalter solchen Geschöpfen zu geben liebt, will einer Jungfrau Gewalt anthun. Sie klammert sich an einen Baum und ruft die Hilfe eines Centauren an, welcher in stürmischem Laufe herbeieilt und einen Pfeil auf den Satyr abschießt. Der Centaur mit mächtigem Kopfe und gut gezeichnetem Thierleibe hat auf dem Rücken einen nackten Knaben sitzen, der rückwärts blickt und einen Vogel als Jagdbeute in der ausgestreckten Hand hält. Für diese Gestalt dürfte Chiron mit Achilles auf dem Rücken auf irgend einem alten Kunstwerk als Vorbild gedient haben. Ein anderes Beispiel ist noch schlagender. Im Chore des Magdeburger Domes ist eine Bronzeplatte aufgestellt, welche ursprünglich den Sarkophag eines Erzbischofs deckte.

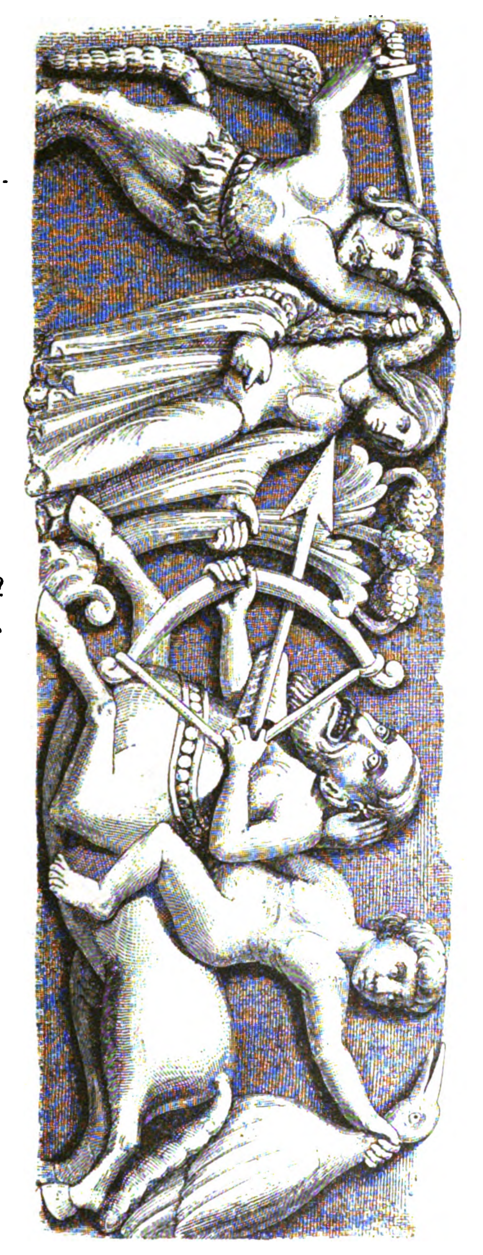


Fig. 1.

Leider läßt sich aus der Inschrift nicht der Namen des letzteren ermitteln, da sie nur den Todestag angibt[1]). Doch weist der Stil untrüglich auf die erste Hälfte des eilften Jahrhunderts und die Hildesheimer Schule hin. Die in kräftigem Relief gearbeitete Figur des Beigesetzten offenbart noch eine große technische Ungelenkigkeit. Der Kopf und die eine plumpe Hand sind beinahe in völliger Runde gehalten, der Bischofsstab durch Klammern an der Brust befestigt. Die Arme liegen hart am Körper, Augen und Ohren sind ganz schematisch behandelt. Damit steht in seltsamem Gegensatze die Pracht der Gewandung. Der Bischofsmantel ahmt die orientalischen Prachtgewänder mit ihren Thierbildern nach, welche im vorigen Jahrtausend im Gebrauch waren und einen wichtigen Einfuhrartikel aus Byzanz abgaben. Die Bilder sind mit einem feinen Stichel eingegraben.

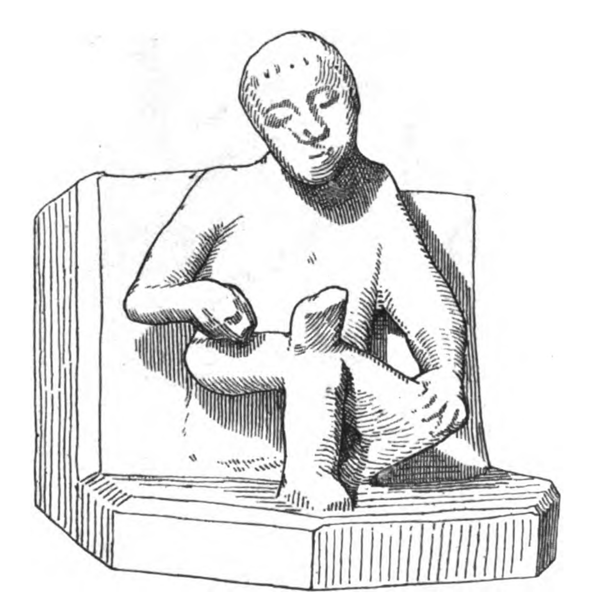


Fig. 2.

Am Sockel nun der Grabplatte ist ein winziges Figürchen angebracht, welches offenbar die bekannte antike Bronze: den Dornauszieher, wiedergeben soll (Fig. 2). Schon die völlige Nacktheit spricht für eine Entlehnung von einem fremden Kunstkreise. Das tiefere Mittelalter verwendet nicht ohne äußere Nöthigung

nackte Figuren. Dazu kommt, daß eine symbolische Beziehung vollständig ausgeschlossen ist. Es war die reine Formfreude, welche den Künstler des eilften Jahrhunderts bewog, den Dornauszieher zum Schmucke der Grabplatte zu verwenden. Freilich blieb die Formfreude in der bloßen Absicht stecken. Die Ausführung ist, wie der Vergleich mit dem antiken Werke Fig. 3 darthut, von kindischer Rohheit. Die Thatsache aber, daß in Deutschland im frühen Mittelalter eine antike Skulptur die Phantasie eines Künstlers erfüllt, wird dadurch nicht aufgehoben. Daß wir es hier nicht mit vereinzelten Fällen zu thun haben, der Anschluß an die Antike vielmehr zu den dauernden Gewohnheiten des früheren Mittelalters gehörte, dafür spricht der Weg, auf welchem die mittelalterlichen Künstler zur Kenntniß und zum Cultus der Antike gelangten.

Wir modernen Menschen ahnen nicht den Werth mechanischer Kunstfertigkeit in den vergangenen Zeiten und glauben nicht an die Möglichkeit eines Enthusiasmus für das rein Technische in dem künstlerischen Wirken. Wir halten es geradezu für eine Herabwürdigung des Künstlers, wenn er sich ernstlich und vorzugsweise um das Handwerk kümmert. Theils ist das technische Verfahren so abgeschliffen und dem Einzelnen so bequem zurechtgelegt, daß es weiter keine Aufmerksamkeit verdient, theils begnügen sich in unseren Tagen nicht bloß Dilettanten, sondern auch angesehene Künstler mit der bloßen Erhitzung ihrer Einbildungskraft, mit der Jagd auf sogenannte poetische Ideen, unwissend, daß die gediegene Fachphantasie ohne die vollkommene Herrschaft über die entsprechende Technik gar nicht bestehen



Fig. 3.

kann. Erst in den letzten Jahren ist in dieser Hinsicht eine Wandlung zum Besseren eingetreten.

Im Mittelalter — und auch in der ersten Renaissanceperiode — war es damit anders bestellt, für die künstlerische Technik, ihren Erwerb und ihre Entwickelung eine förmliche Begeisterung vorhanden. Die Barbarei des Mittelalters ist nicht als Gedankenarmuth aufzufassen. Es fehlt nicht an reichen und tiefsinnigen Vorstellungen, nicht an stofflichen Anregungen der Phantasie. Aber das Auge des Künstlers gebot nicht über mannigfache Anschauungen, seine Hand war nicht regelmäßig geschult und stetig geübt. Was für die kräftige Entwickelung der Kunst so wichtig ist, der ununterbrochene Betrieb der Technik, die freie Gewalt über das Material, die ungehinderte Benutzung der äußeren Kunstmittel, das konnte sich der Einzelne in den kampfreichen Jahrhunderten des Mittelalters, bei der engen Begrenzung seiner Wirksamkeit nicht leicht schaffen. Dieser Mangel war den frühmittelalterlichen Künstlern wohl bewußt, ihr eifrigstes Streben darauf gerichtet, die technischen Schwierigkeiten zu beseitigen.

Mit großem Stolze läßt Bischof Bernward von Hildesheim die Inschrift auf einem Kandelaber erzählen, derselbe sei ein edles Metallwerk und doch nicht aus Gold oder Silber gebildet. Je nachdem ein Land in der einen oder anderen Kunstgattung eine größere technische Fertigkeit offenbart, stellt sich im Mittelalter das Urtheil über seine artistische Bedeutung fest und wenn ein Chronist von dem Aufschwunge der Kunst in seiner Zeit berichtet, so knüpft er denselben gewiß an die Berufung technisch geübter Arbeiter. Auch für die technischen Traditionen nun blickt man auf die Antike zurück. De coloribus et artibus Romanorum betitelte Heraclius oder der Italiener, welcher unter dem Namen des Wundermannes Heraclius schrieb, im zehnten Jahrhundert seine Sammlung von Kunstrezepten. Einzelnes hatte sich bei den Byzantinern erhalten, Anderes mußte aber vollständig von Neuem ergründet werden. Bei diesem Spähen und Suchen nach den richtigen technischen Methoden heftete sich unwillkürlich das Auge auch auf die künstlerischen Formen und Gestalten; die Herrschaft über das Material wurde nicht immer gewonnen, dagegen mit mancher antiken Kunstvorstellung und manchem Linienzuge eine vertrautere Bekanntschaft gemacht.

Die Metallarbeiter, welchen wir die Bronzethüre am Augsburger Dome verdanken, vielleicht Klosterleute von Tegernsee, hatten bei ihrem Werke offenbar auf antike Erzgüsse ihre Aufmerksamkeit gelenkt. Es gelang ihnen nicht die Technik des klassischen Alterthums sich anzueignen. Die einzelnen Tafeln haben mehr den Schein getriebener als gegossener Arbeit. Wohl aber ahnen die Gießer des eilften Jahrhunderts den Reliefstil der Römer. Sie wissen, daß das Basrelief nichts mit entzwei geschnittenen Rundfiguren gemein hat, sie halten sich in Zeichnung und Auffassung innerhalb der Grenzen der antiken Tradition und benutzen die Gelegenheit, um auch Centauren-Kämpfe und bacchische Figuren ihrem Bilderkreise einzuverleiben. Das Alles, das Forschen nach der alten Technik, das Abschauen antiker Gedanken und Formen war aber nur möglich, wenn wir eine häufige Berührung des Mittelalters mit antiken Kunstwerken voraussetzen. Eine ausgebreitete Kenntniß der Antike im Mittelalter wird gewöhnlich bestritten. Mit Recht, wenn große statuarische Werke allein unter der Antike verstanden werden. Doch waren auch Beispiele der letzteren Gattung dem Mittelalter nicht ganz unbekannt. Von einer im zwölften Jahrhundert ausgegrabenen Statue berichtet Wilhelm von Malmesbury; römische Topographen des zehnten und eilften Jahrhunderts erwähnen noch mehrere größere Bildsäulen und plastische Gruppen als aufrecht stehend. Selbst der Handel mit Antiken war dem tieferen Mittelalter nicht fremd. Als Henry von Blois, Bischof von Winchester (1129 bis 1171), sich in Rom aufhielt, um seine Suspension vom Bisthume durch Papst Eugenius rückgängig zu machen, kaufte er daselbst mehrere alte Statuen und brachte sie in seine Heimat. Diese Handlung erregte allerdings bei seinen Landsleuten großes Erstaunen[2]). Auch antike Gemälde hatten sich erhalten und regten die Aufmerksamkeit an. Der Verfasser des Buches von den Ungeheuern (liber monstrorum) im zehnten Jahrhundert beschreibt ausführlich das „griechische" Gemälde (pictura) eines Zuges der Meeresgötter[3]). Die naive Art seiner Schilderung beweist, daß er die Stelle nicht aus einem alten Autor abschrieb, sondern persönliche Eindrücke wiedergibt. Er erkennt die mannigfachen Thiergestalten, versteht aber nicht den Sinn der Darstellung. Im Allgemeinen muß man freilich zugeben, daß vorwiegend die zahlreich vorhandenen Werke der Kleinkunst

und des Kunsthandwerkes zu einer reicheren Anschauung der Antike verhalfen. In erster Reihe sind die Sarkophage zu nennen.

Noch während der Dauer der Römerherrschaft hatte sich die altchristliche Sarkophagskulptur entwickelt. Mit der heidnisch-römischen besaß sie nur in einzelnen Kunstvorstellungen Berührungspunkte, aber in der äußeren Anordnung, in der Zeichnung und Modelirung schloß sie sich eng an diese an. Da die christlichen Sarkophage im Mittelalter häufig als Altäre benutzt, als Reliquiensärge hoch geachtet wurden, so konnte das Auge mit den antiken oder antikisirenden Formen derselben leicht vertraut werden. Die große formelle Verwandtschaft mit römischen Sarkophagen übertrug dann die Duldung auch auf die letzteren. Und so kam es, daß nicht blos in Italien, sondern auch diesseits der Alpen z. B. in Südfrankreich antikes Geräthe für den kirchlichen Gebrauch ruhig verwendet, eine ganze Reihe von Kunstmotiven, wenn auch ihre Bedeutung verloren gegangen war, Jahrhunderte lang fortgepflanzt wurde. In der Sage von Nikolaus von Pisa, durch den Anblick eines antiken Sarkophages mit der Jagd des Meleager sei seine Phantasie entzündet und der Aufschwung der italienischen Plastik begründet worden, klingt das Bewußtsein von der Bedeutung dieser Kunstgattung noch deutlich nach.

Die Kenntniß der Antike schöpften die Künstler des Mittelalters ferner aus den zahlreichen Elfenbeinschnitzereien, Tafeln, Büchsen, Kästchen, welche sowohl zu kirchlichen wie profanen Zwecken gebraucht wurden. Ob dieselben noch in spätrömischer Zeit gearbeitet oder im Mittelalter nachgebildet wurden, läßt sich in vielen Fällen schwer bestimmen. Garucci erwähnt im römischen Bulletino 1860 eines in der Pariser Arsenalbibliothek bewahrten Elfenbeindeckels, welcher Sokrates, die Musik lehrend, schildert, ganz in Uebereinstimmung mit dem pompejanischen Relief: Sokrates und Diotima. Er beschreibt ferner eine Elfenbeinkassette in der Kathedrale zu Veroli, die nicht allein antike Vorgänge: Iphigenias Opfer, Bellerophon, den Raub der Europa, Bacchus' Triumphzug wiedergiebt, sondern theilweise auch genaue Repliken antiker Kunstwerke enthält. Italienische und rheinische Kirchen, außerdem verschiedene Museen bergen unter ihren Schätzen Elfenbeinreliefs, deren Gegenstände gleichfalls der Antike entlehnt sind, deren Zeichnung unzweifel-

haft auf das klassische Alterthum zurückweist. Bald werden uns griechische Mythen im Zusammenhange vorgeführt, wie Achilles auf Skyros, bald Kämpfer, Centauren, Bacchantinnen, Schlangenorakel isolirt dargestellt. Mehrere Umstände berechtigen zu dem Schlusse, daß wenigstens das eine oder andere dieser Werke im Mittelalter entstanden sei. Auch in der spätesten römischen Periode würde ein Künstler einen besseren Zusammenhang zwischen den einzelnen Figuren bewahrt, die Schwierigkeit der verschiedenen Stellungen mit größerem Geschicke besiegt haben. Aber selbst in dem Falle, daß das Mittelalter die fertigen Arbeiten aus dem Alterthume übernommen hätte, zeigt doch ihre sorgfältige Erhaltung, ihre Aufbewahrung in geheiligten Räumen, ihr lebendiger Gebrauch, daß man sie schätzte, an ihnen sich freute.

Ueber eine dritte, vielleicht die reichhaltigste Quelle, von welcher die mittelalterlichen Künstler ihre Anregungen hatten, sind wir leider, der Natur der Sache gemäß, am schlechtesten unterrichtet. Man wird wenige Lokalchroniken des tieferen Mittelalters nennen können, in welchen nicht von geschnittenen Steinen die Rede wäre, wenige Kircheninventare finden, welche nicht auch Gemmenspenden aufzählten. Unverfänglich genug klingen diese Nachrichten, geradeso wie die häufigen Erzählungen von Schatzgräbern. Und doch müssen wir in jenen Gemmen, in diesen der Erde entlockten Schätzen eine mächtige Fundgrube antiker Kunstanschauungen erblicken[4]). Wir haben kein Recht anzunehmen, daß nur der materielle Werth, nur die Kostbarkeit dieser Gegenstände das Mittelalter lockte. Wenn auch nicht die Ueberzeugung, daß selbst die roheste Kunstübung ohne den Stachel des nach Vollendung strebenden Formensinnes kaum bestehen kann, uns eines besseren belehrte, so besitzen wir doch der schriftlichen Belege eine hinreichende Zahl, welche darthun, daß auch das Mittelalter vom Standpunkte der formellen Schönheit, dem einzig richtigen, die Schöpfungen der bildenden Kunst beurtheilte. Viel zu häufig entstiegen dem Schooße der Erde die hier vergrabenen Schätze der antiken Steinschneide- und Goldschmiedekunst, viel zu sehr reizten dieselben das Auge der Menge, als daß die vorsorgliche Kirche, die alle menschlichen Neigungen zu regeln und ihrer Aufsicht zu unterwerfen liebte, sich dabei hätte gleichgiltig verhalten können.

Es ging noch an, daß weltliche Fürsten sich antiker ge-

schnittener Steine zu Siegeln bedienten, es konnte stillschweigend geduldet werden, daß unter den Urkunden eines englischen Bischofs ein Serapiskopf mit der Umschrift: **caput Scti. Oswaldi** prangte. Aber das gläubige Volk fand auch keinen schöneren Schmuck für kirchliche Geräthe, keine würdigere Einrahmung für christliche Bildwerke, Reliquientafeln als antike Gemmen, Arbeiten, an welchen doch der Makel des Heidenthums haftete. In dem gerühmten Onyx z. B. des Reliquienschreines von St. Albans, welchen der Goldschmied und spätere Mönch Anketill gearbeitet hatte, mit dem Bilde eines Mannes, an dessen Speer sich eine Schlange hinaufwindet, einen Knaben zur Seite, wird man ohne Mühe Asklepios mit Telesphoros erkennen[5]). Die Kirche, stets weltklug, half aus der Noth. Was sie zu vernichten außer Stande war, unterwarf sie ihrem Dienste. Sie ordnete die symbolische Reinigung aller aufgefundenen antiken Gemmen, geschnittenen Steine und Gefäße an. Ein feierliches Gebet mußte über derartige Funde gesprochen werden, die antiken Schätze wurden exorcisirt. „Allmächtiger, ewiger Gott, so lautete die kirchliche Formel, hilf und reinige diese durch Heidenkunst geschaffenen Geräthe, auf daß sie von den Gläubigen benutzt und zu Deinen Ehren verwendet werden.“ In diesem Compromisse ist aber die Anerkennung des Kunstwerthes dieser Gegenstände offen ausgesprochen, daß auch die formelle Schönheit einen unwiderstehlichen Reiz ausübe, willig zugestanden.

Dem Sinne des Mittelalters sagten die geschnittenen Steine und die anderen dekorativen Arbeiten des Alterthums nicht allein als Kirchenzier vortrefflich zu, auch sonst beschäftigte sich die Einbildungskraft gern mit den ersteren. Wie es eine mystische Zoologie des Mittelalters gab, einen sogenannten Physiologus, vielbeliebt und in allen Sprachen bearbeitet, in welcher fabelhafte Eigenschaften der Thiere berichtet wurden, so kannte man auch eine mystische Steinkunde. Gar wunderbare Künste liegen in den Edelsteinen verborgen. Geheimnißvoll ist bei den meisten ihr Ursprung, übernatürlich ihr Wesen, zauberisch die Wirkungen, die sich auf ihre Träger verpflanzen. Diese Naturmythen entstammen keineswegs dem dunkelen Geiste des Mittelalters. Der Glaube hat das letztere vom klassischen Alterthume getrennt, der Aberglauben vereint wieder die beiden Perioden. Aus Plinius, Solinus und anderen Autoren haben die mittelalterlichen

Schriftsteller den größten Theil ihrer Kunde geschöpft, auf die antike Superstition ihre Fabeln gegründet. Schon dieser Umstand bezeugt eine Erschlossenheit des Mittelalters gegen das klassische Alterthum und offenbart den Einfluß des letzteren auf einem Gebiete, das man gern und gewöhnlich als ein dem Mittelalter ausschließlich angehöriges betrachtet. Wenn ein französischer Bischof aus dem Ende des 11. Jahrhunderts, Marbod, in seinem Gedichte über Edelsteine die Sage erzählt, König Pyrrhus habe einen Achatring besessen, in welchem durch ein Naturspiel Apoll im Kreise der Musen abgebildet erschien, so ist das zunächst nur ein aus Plinius wiederholtes Citat. Wir müssen aber weiter annehmen, daß Bischof Marbod auch von dem Bilde Apollo's mit den Musen eine deutliche Vorstellung sich macht und dessen künstlerischen Werth ahnt, sonst hätte er schwerlich über das Naturwunder „**naturae non artis opus mirabile dictu,**" so begeistert gesprochen[6]).

Die genauere Beleuchtung der mittelalterlichen Naturfabeln bestätigt die Ansicht, daß sich die Bewunderung der antiken Kunst dem Glauben an die Zaubermacht der Natur beimischt. Die mittelalterlichen Schriften über die mystischen Kräfte der Edelsteine zerfallen in zwei Gruppen. Die eine Gruppe, welche auf einen angeblichen Zeitgenossen Kaiser Nero's, den arabischen Fürsten Evax zurückgeführt wird, verlegt den Zauber und die magische Wirkung der Edelsteine in den natürlichen Stoff. Es ist der Smaragd, der Jaspis, der Berill u. s. w. an und für sich, welchem eine dämonische Kraft innewohnt. Die andere Gruppe stellt die Meinung auf, nicht die Natur des Steines, sondern das im Steine geschnittene Bild, die „Skulptur" übe Wunder und verleihe dem Besitzer desselben beneidete Eigenschaften. Cethel, der zweite Nachfolger Josuas im Priesteramte, soll zuerst über die Zauberkraft der Gemmen geschrieben haben. Die Phantasie des Mittelalters verband damit die Sage von Salomon, welcher Dämone in Ringe einschloß und fand an dem jüdischen Ursprunge der Steinmagie um so weniger Anstoß, als seine historische Anschauung überhaupt auf der freilich willkürlichen Verknüpfung der biblischen Geschichte mit der antiken Sage beruhte. In Wahrheit ist aber der Glaube an die Zauberkraft der Gemmen aus der phantastischen Bewunderung antiker geschnittener Steine hervorgegangen. Hören wir, was die mittel-

alterlichen Lapidarien über die magische Kraft der Edelsteinskulpturen erzählen. Ein Stein mit dem Bilde des Pegasus oder Bellerophon verleiht Kühnheit und einen hochfliegenden Muth; ist in dem Steine das Bild Andromedas geschnitten, so wird der Besitzer ein inniges eheliches Glück finden; Gemmen mit Merkur machen beredt; ist in denselben Herkules Gestalt eingegraben, so passen sie für den Krieger; ein Jupiterkopf auf einem Steine giebt Macht, Perseus mit dem Gorgonenhaupt wehrt dem Blitze und sichert gegen die Anfechtungen des Teufels; Sirenenbilder bewirken die Unsichtbarkeit des Trägers u. s. w.

Ohne eine beiläufige Kenntniß, was die Gemmenbilder vorstellen, ohne die sinnige Betrachtung der Gestalten, konnten die magischen Eigenschaften der Edelsteine nicht entwickelt werden. Aus den Linien und Formen heraus errieth und dichtete man geistige Bezüge, verknüpfte damit, was man sonst aus der Mythologie von den Eigenschaften der dargestellten Personen wußte und gewann auf diese Weise neue phantastische Begriffe. Die Beispiele zu sammeln, welche den Gemmenbeschreibungen in den Lapidarien zu Grunde liegen, kostet nur eine geringe Mühe. Die Schilderungen sind trotz mancherlei Mißverständnissen deutlich genug, um alsbald wohlbekannte Gemmen mit den Bildern Merkurs, Bacchus, Perseus, Amors, der Sirenen und Centauren erkennen zu lassen. Aus der Thatsache, daß dem Mittelalter zahlreiche Gemmen vor Augen lagen, folgt allerdings noch nicht ihr unmittelbarer Einfluß auf den Formensinn seiner Künstler. Ein unmittelbarer Beweis dürfte auch dafür nicht leicht gegeben werden. Die Wahrscheinlichkeit wächst aber, wenn man eine lebendige ästhetische Anschauung und eine wirkliche Achtung der Antike in der mittelalterlichen Cultur entdeckt.

In einem beliebten Unterhaltungsbuche des Mittelalters, Gesta Romanorum betitelt, handelt das 47. Kapitel „von einer schönen frawen hiesz florentina“ [7]). Sie hatte durch ihren Schönheitszauber viel Unheil gestiftet, vom Gerüchte ihrer Reize war die ganze Welt erfüllt. Auch an den Kaiser gelangte dasselbe. Er begehrte, Florentina zu sehen, sie war aber bereits gestorben. Darüber sehr betrübt, ließ er alle Maler des Reiches kommen und gab ihnen den Auftrag: Malet mir ihr Antlitz mit allem Fleiß, als sie gewesen ist, da sie lebte. Die Maler verwiesen ihn auf einen Meister, der da wohnend ist in den

Bergen. Dieser wurde herbeigeholt, ging auch auf den Wunsch des Kaisers ein, doch unter der Bedingung, daß alle schönen Frauen des Reiches eine kleine Stunde vor seinen Augen verweilen mögen. Als dieses geschehen, wählte er vier aus allen, hob mit rother und klarer Farbe dieser Frauen Schöne ab, was an jeglicher wohlgestaltet war und vollbrachte also das Werk. Die Erzählung ist antiken Quellen entlehnt. Von Zeuxis wird berichtet, daß er, als ihm die Krotoniaten den Auftrag gaben, ein Bild der Helena zu malen, das Recht verlangte und empfing, aus den Jungfrauen der Stadt die fünf schönsten auszuwählen, um die Vorzüge einer jeden in Helena's Gestalt zu vereinigen. Die phantastische Einkleidung der Künstleranekdote ist Eigenthum des Mittelalters. Aber gerade aus der Einkleidung spricht unverholen Formenfreude und Anerkennung sinnlicher Schönheit. Daß mit der Schönheit der Florentina ein böser Zauber verknüpft wird, darf uns so wenig irre führen, wie das geflügelte Wort eines Cluniacenser Mönches: die Frauen wären ein süßes Uebel (dulce malum)[8]. In Bezug auf die Frauen lebten im Mittelalter zwei Seelen. Die kirchliche Anschauung erblickte in den Weibern die gefährlichsten Fallstricke des Teufels, setzte aber zugleich ein Weib in die unmittelbare Nähe des göttlichen Thrones. Schließlich siegte doch die Frau über ihre Verächter und Gegner. Es war kein kleiner Triumph, daß das Frauenideal, welches Dichter und Maler frühzeitig aufgestellt hatten, auch den Männern für ihr eigenes Auftreten maßgebend erschien und von ihnen in ihrer Tracht, ihrem ganzen Gebahren nachgeahmt wurde.

Dem klassischen Alterthume ging es im Mittelalter ähnlich wie den schönen Frauen. Es wurde gefürchtet, von den strengen Moralisten schel angesehen, es lockte aber doch unwiderstehlich die Phantasie und fesselte dauernd die Augen. Die Chronik des Klosters von Novalese am Fuße des M. Cenis, noch im eilften Jahrhundert geschrieben[9]), ist für den Geschichtsforscher, welcher nur dem Gange politischer Veränderungen nachspürt, von geringer Bedeutung; sie gewährt dagegen dem Culturhistoriker, da sie Fragmente der altdeutschen Heldensage in sich schließt, und den Dichtungen der Volksphantasie einen großen Raum gönnt, kein gewöhnliches Interesse. Auch für den Cultus der Antike im Mittelalter darf sie als Zeuge angerufen werden.

Der Autor, offenbar ein Mönch, erzählt mit liebevoller Ausführlichkeit, Abt Abbo habe aus glänzendem Marmor einen Bogen von wunderbarer Schönheit und Höhe in dem benachbarten Susa gebaut und auf demselben alle dem Kloster gemachten Schenkungen, alle Giebigkeiten, auf welche es Anspruch erheben könne, mit Riesenbuchstaben einschreiben lassen. Wir sind über den Ursprung des noch gegenwärtig aufrechtstehenden Bauwerkes besser unterrichtet. Der Triumphbogen zu Susa wurde von dem Präfekten Cottius dem Kaiser Augustus zu Ehren errichtet. War es nun frommer Betrug, welcher im Mittelalter dem römischen Werke eine so ganz andere Bestimmung zudachte, dasselbe in ein monumentales Grundbuch verwandelte? Dann müßte wohl bei dem Volke eine ganz besondere Achtung und Verehrung antiker Denkmäler vorausgesetzt werden, daß auch drückende Rechtsverträge geheiligt erschienen, wenn sie jenen einverleibt waren. Oder glaubte man ernstlich an den mittelalterlichen Ursprung des Augustusbogens? Dann gab es keine Kluft zwischen der mittelalterlichen und antiken Phantasie, hatte sich der Formsinn in der gleichen Richtung erhalten, wenn er auch nicht den gleichen Grad der Ausbildung erreicht hatte.

Man muß es zugeben, abenteuerlich genug kleidet sich in diesem Falle der Cultus der Antike. Wir kennen aber auch Aeußerungen einzelner Schriftsteller des frühen Mittelalters, aus welchen ein so richtiges Verständniß der Kunst und eine so feine Charakteristik antiker Werke spricht, daß selbst die Renaissanceperiode kaum treffendere Schilderungen aufzuweisen vermag. Unter den Trümmern eines angeblichen Marstempels wurde im eilften Jahrhundert in Meaux ein Kopf ausgegraben mit geöffnetem Munde und den Zügen furchtbarer Wildheit, welcher den Dichter Fulcoius zur Bewunderung hinriß: „Horrendum caput, ruft er aus, et tamen hoc horore decorum, feritate sua speciosum“ [10]). Kann man mit wenigen Strichen, die einzige Kunst der Alten, auch das Schreckenerregende fesselnd zu gestalten, besser zeichnen? Ist nicht darin z. B. der ganze Unterschied zwischen einer antiken Medusa und einem christlichen Teufel glücklich wiedergegeben? Im Anfange des zwölften Jahrhunderts schrieb Hildebert, Bischof von Le Mans, ein elegisches Gedicht auf Rom. Es wurde im Mittelalter viel gelesen und zwei Verse aus dem-

selben sind auch noch heute wohlbekannt, in welchen er Roms Schicksal, nicht als Stadt leben, nicht als Trümmerhaufen sterben zu können, tief beklagt.

Tantum restat adhuc, tantum ruit, ut neque pars stans
Aequari possit, diruta nec refici.

Hildebert trauert nicht allein über die verschwundene Herrlichkeit Roms, er preist auch die Größe der alten Kunst. Die Götter selbst staunen über die Fülle von Schönheit, welche die Künstler über sie ausgegossen haben. Könnten sie doch ihren Bildern gleichen! Die Natur hätte sie nicht so wunderbar erzeugen können, wie sie die Kunst geschaffen hat. Dem Künstler verdanken sie vor allem ihre Verehrung als Götter. „**Potius coluntur artificum studio quam deitate sua**“ [11]). Erinnert das nicht an den antiken Spruch: Homer und den Dichtern verdankten die Griechen ihre Götter?

Solche offene Anerkennung der alten Kunst mag sich allerdings nur bei einzelnen besonders feinsinnigen Männern des Mittelalters finden. Daß aber auch im allgemeinen Volksglauben des zwölften und folgenden Jahrhunderts eine dunkle Ahnung von der Herrlichkeit und unerreichbaren Größe der antiken Kunst herrschte, die Menschen mit ehrfurchtsvoller Scheu zu ihr emporblickten, zeigt die bekannte Virgiliussage.

Roth hat in seiner berühmten Abhandlung über den Zauberer Virgil „die Entstehung und den Ursprung der Sage, ihre mannigfachen Wurzeln und späteren Schicksale“ gründlich beleuchtet und bewiesen, wie außer dem litterarischen Cultus der gleichfalls dem Alterthume entstammende Glaube an Talismane den merkwürdigen Mythus aufbaute. Von Comparetti besitzen wir eine eingehende Darstellung der Schicksale Virgils im Mittelalter [12]). Die Schulen der Grammatiker erhielten die Erinnerung an den großen Dichter lebendig; gläubige Gemüther begeisterten sich für den Seher, welcher gleich den Propheten und Sibyllen Christi Ankunft verkündigt hatte. Die märchenhaften Erzählungen schildern ihn als den größten Weisen und Astrologen. In den Augen des Volkes aber lebte der „Pfaff“ Virgil nur als Zauberer. Er schuf eine Reihe von Werken, welche von der Stadt, die sie in sich barg, Unheil abwehrten, die unversehrte Fortdauer der ersteren sicherten, so lange sie selbst erhalten blieben. Die ältesten Aufzeichnungen der Virgil-

sage, dem zwölften Jahrhunderte angehörig, nennen Neapel als die Stadt, welche Virgil mit zauberhaften Schutzwerken, Telesmen, . beschenkte. Durch dieselben wurden die Fliegen- und Schlangenplagen, die Verwüstungen des Vesuv, Krankheiten der Menschen und Thiere von Neapel ferngehalten. Bald verlor sich die lokale Beziehung auf Neapel. Außer dieser Stadt wurde auch Rom als der Schauplatz der magischen Wirksamkeit Virgils bezeichnet. Man sieht, daß man allmählich ebenso sehr wie die Zaubergewalt der Werke, die Person ihres Schöpfers betonte; dieser aber, der berühmteste lateinische Dichter konnte nicht von Rom getrennt gedacht werden. Wir stoßen dann aber noch auf einen anderen, bisher völlig übersehenen Punkt. Kaum viel jünger als die Erwähnung des Zauberers Virgil bei Johann von Salisbury, dem Zeitgenossen Thomas Beckets, ist die Schilderung Virgils, der „die erzene Fliege bildet," in einem köstlichen Gedichte des zwölften Jahrhunderts, der Apokalypse des Golias[13]). Aehnlich wie der Evangelist Johannes die sieben Siegel erbrochen schaut, so hat auch der Bischof der lustigen Brüder, Golias, Visionen, Offenbarungen von den schlechten Sitten des Clerus. In der Einleitung zu diesen Gesichten nun wird unter den Dichtern und Weisen auch das Bild Virgils „formans cereas muscas" dem Golias enthüllt.

Und wenn wir die späteste Form der Virgilssage in das Auge fassen, ehe Virgil sich zu einem warnenden Beispiele, wie die Liebe auch den Weisesten zum Thoren macht, verflüchtigt, und nur noch in derben Schwänken auftritt, so lernen wir ihn abermals als Künstler kennen. Ein Meisterlied in der Kolmarer Handschrift „in des Marner's langem Dôn" [14]) läßt den „Her Filius" in einer stat, diu heizet Laterân, einen Zauberspiegel verfertigen und erzählt dann von ihm, daß er

ein bilde gôz
von êre wol getân
mit rehter Künste, lanc und grôz,
gelîch gefüeret als ein man.

Summirt man endlich die Zauberwerke, welche schon im zwölften Jahrhundert Virgil zugeschrieben wurden, die Talismane von Neapel, wie die Wunder von Rom, so entdeckt man beinahe durchgängig plastische Arbeiten. Von Virgil stammt der eherne Mann mit gespannter Armbrust, welcher dem Lava-

regen wehrt, die Fliege von Erz in Froschgröße, die alle leben= digen Fliegen aus Neapel vertreibt, das eherne Pferd, dessen Anblick alle kranken Pferde heilt, die Bilder und Skulpturen im Neapolitanischen Heilbade, der lachende und weinende Marmorkopf am Stadtthore, die kupferne Cicade, der eherne Schütze in Rom, die Statue, die alle Gesetzübertretungen verräth u. s. w. Wie kam das Mittelalter dazu, so beharrlich mit dem gefeiertesten Namen des Alterthums eine bildnerische Thätigkeit zu verbinden, und namentlich Erzwerke auf ihn zurückzuführen?

Von wirklichen Kunstwerken nahm die Virgilsage den Ausgangspunkt. Sie waren in der Technik und in dem Materiale gearbeitet, nach deren Erwerb das Mittelalter sehnsüchtig blickte, deren Wirkung es gewaltig anstaunte. Die Unfähigkeit, solche Werke gleichfalls zu schaffen, ließ sie in einem phantastischen Lichte schauen. Als wären es natürliche Wesen, mit Leben und Athem, mit geistiger Kraft begabt, einer anderen, aber mächtigeren Welt entstammend, wie alles Zauberische anziehend und abstoßend zugleich, so erscheinen diese Kunstwerke dem Mittelalter in sagenhafter Umhüllung. Sie sind das Höchste, was der Mensch ersinnen kann und daher ist es nur billig, wenn sie mit dem Manne verknüpft werden, der seinerseits dem Mittelalter als Ideal menschlicher Größe vorschwebte, als der größte Held des Alterthums gepriesen wurde. Wir stellen die antiken Heroen in anderer Rangordnung auf. Für uns bedeutet Virgil weder den höchsten Dichter, noch den tiefsten Weisen, am allerwenigsten erblicken wir in ihm die antike Weltanschauung am reinsten verkörpert. Dem Mittelalter aber galt er als wahrer Lebensführer, damals bildete er eine feste Brücke, durch welche das Mittelalter mit dem Alterthume zusammenhing. Ohne die Ahnung von der Macht und Größe der antiken Kunst, ohne den Glauben, daß die künstlerische Phantasie im Alterthume zur reichsten Blüthe emporsteigt, in der bildenden Kunst das Wesen der altklassischen Bildung am glänzendsten sich entfaltet, hätte man nimmermehr die plastischen Zauberwerke mit dem höchsten Repräsentanten des Alterthumes verknüpfen können. In ihrem lokalen Ursprung besitzt die Virgilsage nur ein culturgeschichtliches Interesse, in ihrer späteren allgemeinen Fassung ist sie eine kunsthistorische wichtige Thatsache, ein Zeugniß für das Nachleben der Antike im Mittelalter.

Allerdings ist diese Art des Nachlebens der Antike von dem Einflusse, welchen wir gegenwärtig dem klassischen Alterthume auf unseren Kunstsinn gönnen, weit verschieden. Zwei Gesichtspunkte machen sich für uns moderne Menschen, sobald wir an die Betrachtung der Antike schreiten, geltend. Wir sehen entweder die Antike als ein in sich abgeschlossenes, unerreichbares Ideal an, das den reinen Gegensatz zu der getrübten, in sich gebrochenen wirklichen Welt bildet. Oder wir verfolgen sie mit dem Auge des Historikers. Jedes Kunstwerk wird von uns nicht als eine einzelne Erscheinung betrachtet und genossen, sondern vertritt eine bestimmte Entwickelungsstufe der hellenischen oder römischen Kunstbildung und nimmt im Kreise der verwandten Werke eine feste Stellung ein. Auch das schönste griechische Bauglied läßt die Mehrzahl moderner Kunstgebildeten gleichgültig, und gewinnt erst dann ihr Interesse, wenn ihre Phantasie noch andere Glieder an dasselbe anschießen läßt, so daß die Cultusstätte der Hellenen in ihrer geschlossenen organischen Gestalt, das Wesen des Tempels vor ihren Augen sich aufbaut. Und wenn wir ein plastisches Werk betrachten, gewiß können wir unsere Formfreude daran befriedigen, aber außerdem werden sich auch mit Nothwendigkeit historisch-kritische Gesichtspunkte herandrängen, welche die ästhetischen Empfindungen in wissenschaftliche Begriffe verwandeln.

Unstreitig führt diese Auffassung der Antike schwere Verluste mit sich. An dem Zwiespalte, daß die griechische Kunst in sich beschlossen sei, nichts Fremdes, auch nicht die leiseste Abweichung dulde, und daß auf der anderen Seite jede künstlerische Schöpfung doch bis zu einem gewissen Grade ein selbständiges Vorgehen der Phantasie voraussetze, müssen alle Künstler, welche die Antike unmittelbar neu beleben wollen, verderben. Aber was der Künstler verliert, gewinnt die wissenschaftliche Kunstbildung. Das Bewußtsein, daß in der klassischen Zeit alle Bedingungen zusammentreffen, um die künstlerischen Schöpfungen der höchsten Vollendung entgegenzuführen, macht es möglich, daß wir an der Antike erproben, was für die Schönheit des einzelnen Werkes mustergiltig ist und die Gesetze klar erkennen, deren Beobachtung die dauernde Gesundheit unseres Kunstlebens bestimmt. Gegen die gegenwärtig herrschende Auffassung der Antike läßt sich also nichts einwenden; sie ist durch

den Gang unserer Bildung bedingt, sie hat sich seit mehreren Menschenaltern mit Nothwendigkeit entwickelt. Nur darf sie nicht den Anspruch auf absolute Giltigkeit erheben, nicht hochmüthig ableugnen wollen, daß auch ein anderes Verhältniß zur Antike möglich war. Ein solches, durchaus naiv und unmittelbar, bestand in den Zeiten des Mittelalters.

Als Naturwesen traten die antiken Gebilde der Phantasie des Künstlers entgegen. Dieser betrachtete sie niemals in ihrem Zusammenhange, nahm sie nicht als Zeugnisse einer abgeschlossenen Bildung an, er holte herbei und verwerthete, was ihm an denselben brauchbar erschien, verhielt sich zu ihnen nicht anders als wie zu der wirklichen Natur.

Wer eine solche Anschauungsweise dem Mittelalter wehren wollte, müßte folgerichtig auch über das fünfzehnte und sechzehnte Jahrhundert das Verdammungsurtheil aussprechen. Denn auch diese Zeit, bei aller ihrer Sehnsucht nach der Antike, geht nicht auf eine zusammenhängende, geschlossene Uebersicht des klassischen Alterthums aus, sie wird durch das einzelne Kunstwerk, oft durch ein Fragment desselben erfreut und gefesselt. Nach seiner Bedeutung und näheren Herkunft fragt sie nicht, genug daß es besteht und dem Auge volle Befriedigung bietet. Und um die Uebereinstimmung mit dem Mittelalter vollkommen zu machen, so holt auch noch im fünfzehnten Jahrhundert der abergläubige Sinn aus dem Alterthume Stoff und Nahrung und knüpft in seinen astrologischen und nekromantischen Träumen, in seiner Lehre von Talismanen und Zauberern an dasselbe an[15]).

Als Schatzgräber schildert das Mittelalter den Papst Sylvester den Zweiten und andere Männer, welche nach den in der Erde begrabenen Werken der Antike forschten. Dem Verdachte der Schatzgräberei unterliegen auch im fünfzehnten Jahrhunderte florentiner Architekten, die in den römischen Trümmern nach brauchbaren Baumotiven spähen, einzelne Gesimse, Säulenköpfe zeichnen und messen. Wie das Mittelalter an antike Zauberwerke glaubt, die Entstehung klassischer Arbeiten ohne Arg in die mittelalterlichen Zeiten versetzt, so fragt auch noch am Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts der wißbegierige Reisende in Italien zuerst nach Virgils Zauberwerken, er horcht aufmerksamen Ohres auf die Legenden von Nero's Grab und dem von Teufeln bewohnten Brunnen darüber, er hegt keinen Zweifel

an der Wahrheit der Sage, Friedrich Barbarossa habe die bekannten Rosse an der Marcuskirche in Venedig dahin gestiftet, er lenkt seine Schritte nach dem Venusberge bei Norcia und vernimmt staunend die endlose Reihe giltiger Prodigien und untrüglicher Augurien, womit sich die Italiener, die Humanisten obenan, eifrig beschäftigen.

Es wandelt, um es mit einem Worte zu sagen, das Mittelalter mit dem Zeitalter, welches wegen seiner begeisterten Verehrung der Antike in bezeichnender Weise die Renaissance genannt wird, vielfach auf gleichen Bahnen, es ist insbesondere das Verhältniß zum klassischen Alterthume hier und dort kein grundsätzlich verschiedenes. Die naive Auffassung, welche blos die schönen, unmittelbar ansprechenden Einzelheiten, niemals das Ganze erkennt, die Antike nur als eine andere Art von Naturerscheinungen versteht, ist beiden Perioden gemeinsam. Niemand wird aus diesem Grunde die Renaissance dem Mittelalter vollkommen gleichsetzen. Um die Kunst Italiens im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert ihrer mächtigen Blüthe entgegenzuführen, traten zur Nachahmung der Antike noch viele gewichtige Umstände hinzu. Aehnlich würde sich auch Jener einer großen Uebertreibung und Befangenheit schuldig machen, welcher in das Nachleben der Antike das ganze, volle Wesen des Mittelalters setzte.

Das Nachleben der Antike verfällt zeitlichen Schranken. Seit dem dreizehnten Jahrhunderte ist der Cultus der Antike ein Bestandtheil der nationalen Bildung Italiens geworden. Was er dadurch an Kraft und Innigkeit gewann, verlor er an der Allgemeinheit der Verbreitung. Die nordischen Stämme traten mit dem klaren Bewußtsein ihrer Eigenthümlichkeit in das künstlerische Leben ein. Es vollziehen sich jetzt auch auf geistigem Gebiete Völkerscheidungen und wie das politische Interesse sich von den Römerzügen und den Nachklängen des römischen Imperiums zur Entwickelung der inneren Verfassungsverhältnisse und zur Ausbildung der Territorialherrschaft wendet, so erlangt auch in Litteratur und Kunst das nationale Element gegen früher eine große Bedeutsamkeit.

Aber auch in der älteren Zeit von den Karolingern bis tief in das zwölfte Jahrhundert herrschen antike Erinnerungen und Musterbilder keineswegs unumschränkt. Das germanische

Heidenthum dämmert in diese Zeiten hinein, aus den Stimmungen, Gewohnheiten und Bedürfnissen der Gegenwart entwickelt sich ein selbständiger Gedankenkreis, welcher dann wieder von der Phantasie weiter verwebt wird. Die Schwierigkeiten eines weiten und regelmäßigen Verkehres, der Zwang, sich selbst zu genügen, in einem ärmlichen Materiale zu arbeiten, übten gleichfalls auf den künstlerischen Sinn Einfluß. Sie riefen anfangs eine bittere Kunstnoth zwar hervor, weckten aber dann den erfinderischen Geist und gaben den Anstoß zu mannigfachen künstlerischen Versuchen. Der Unfähigkeit, weißes Glas herzustellen, verdanken wir z. B. die mosaikartigen Fensterfüllungen, die Aermlichkeit des Steinmaterials empfahl die Verkleidung der Wände mit Teppichen, an deren Muster sich das Auge der Maler und Bildhauer bildete.

Nachdem so zugestanden ist, was Recht und Billigkeit verlangen, muß um so nachdrücklicher die Fortdauer antiker Anschauungen im Mittelalter neben den anderen Gedankenkreisen betont werden. Die Bedeutung dieser Thatsache könnte vielleicht von Einzelnen geringer geschätzt werden, wenn sie sich ausschließlich auf dem Gebiete der bildenden Kunst nachweisen ließe. Denn noch hat die Ueberzeugung, daß auch Baumeister, Bildhauer und Maler historische Thatsachen vollführen, nicht tiefe Wurzeln gefaßt. In der Poesie des Mittelalters treten uns aber ganz ähnliche Verhältnisse entgegen und das ist für das Gewicht und für die Allgemeinheit antiker Nachklänge entscheidend.

Eine Geschichte der mittelalterlichen Poesie, von welcher die mittellateinischen Dichtungen ausgeschlossen sind, bleibt nothwendig unvollständig. Der poetische Werth zahlreicher kirchlicher Hymnen und Segnungen wird jetzt auch völlig anerkannt. Das Mittelalter schuf aber auch mannigfache profane Dichtungen. Gar Manches darunter ist müßige gelehrte Spielerei, entbehrt der natürlichen Frische und des anschaulichen Lebens. Unmittelbare Nachbildungen der antiken epischen Poesie mißglücken gewöhnlich. Es blühte aber namentlich im zwölften Jahrhundert eine lateinische Poesie, welche nicht allein auf die Entwickelung der Dichtung in den verschiedenen Volkssprachen günstig einwirkte, sondern auch vollkommene Ebenbürtigkeit mit der letzteren ansprechen kann. Sie hat es wahrlich nicht verdient, daß sie nur in engen Kreisen bekannt ist, daß an ihr

gegen jedes Recht der Vorwurf der Unfruchtbarkeit, der Abgestorbenheit haftet. Man darf überhaupt nicht die lateinische Sprache des tieferen Mittelalters schlechtweg zu den todten Sprachen rechnen. Ganz abgesehen davon, daß sie in der Kirche, im Staate, in der Wissenschaft, im Verkehre der Gebildeten ausschließlich angewendet wurde, zeigen so viele Härten, so viele Verrenkungen der ursprünglichen Form ihren Gebrauch für den unmittelbaren Gedankenausdruck. Und wenn sie bereits todt gewesen wäre, so haben sie die mittellateinischen Lyriker wieder neu belebt, durch den Reim, die strophische Harmonie, die mannigfachen Rhythmen sie volksmäßig gemacht. Lebendig ist aber nicht nur die Sprache der Gedichte, voll Lebenskraft und Lebenslust sind auch die Sänger.

Als Vaganten, als fahrende Schüler werden sie geschildert. Sie haben sich namentlich auf den französischen Schulen die gelehrte Bildung, die Kenntniß der lateinischen Sprache angeeignet, aus der Schule traten sie aber nicht in den Klosterhof, sondern sprangen keck in das einladende Gewühl des profanen Lebens, sie widmeten ihre Dienste nicht der Kirche, sondern boten ihr Talent und ihre Kunst Allen, die unterhalten sein wollten, an. Sie wurde bald in allen Landen diesseits der Alpen heimisch, von Vielen gefürchtet, von Keinem verachtet, von Manchen insgeheim mit Huldigungen überhäuft, bis sie selbst im Schlamme genialer Liederlichkeit versanken. Mit diesen traurigen Ausläufern der Vaganten, die nur noch unter Bauern und Mägden ihre Verehrer finden, in den Kamisirern, den gelehrten Bettlern, welche nicht gerne studiren, sich schließlich verlieren, haben wir es nicht zu thun, sondern mit den Gründern des freien Dichterordens, dem Ordo Goliardorum im zwölften Jahrhundert[16]).

Auch die Goliarden kommen schlecht weg, wenn sie mit dem Maßstabe moroser Sittlichkeit gemessen werden. Sie bekennen offen, daß ihnen nichts verhaßter sei, als ein Pfaffe mit langem Barte, ein eifersüchtiger Ehemann, ein kleines Stück Fleisch im großen Kessel, wenig Wein mit viel Wasser gemischt. Sie schwärmen für gefällige Damen, für muntere Gelage und finden ihr Paradies an dem kühlen Plätzchen nahe an der frischen Waldquelle, das Liebchen im Arm. Sie versöhnen aber durch

ihren kecken Humor, ihre unverwüstliche Lebenskraft, ihren gesunden Genußsinn, ihren ehrlichen Haß aller Heuchelei.

Ein „wilder Auswuchs der Schulgelehrsamkeit" sind die Vagantenlieder bezeichnet worden. Daß ihre Verfasser den gelehrten Kreisen nicht fern standen, äußerlich dem clerikalen Stande angehörten, darüber herrscht kein Zweifel. Die mit sichtlicher Vorliebe angewandten Wortspiele, die Parallele zwischen den Stufen des menschlichen Lebens und der Steigerung der Adjectiva, die Durchhechelung Rom's nach allen Casus vom Dativ bis zum Ablativ und anderes weisen auf die Schule hin. Doch hat sie die Schule dem Leben nicht abtrünnig gemacht. Die unverwüstliche Laune, die Schnellkraft, welche jeden Druck überwindet und sich von keiner Schicksalstücke am Boden festhalten läßt, spricht aus allen ihren Liedern.

Ueber die persönlichen Verhältnisse dieser Dichter sind wir schlecht unterrichtet. Kann der vom Orden als Haupt und Führer verehrte Bischof Golias auf den „Parasiten Golias" zurückgeführt werden? Giraldus Cambrensis schildert ihn als einen unterrichteten aber liederlichen Menschen, welcher gegen die päpstliche Curie berüchtigte Spottgedichte schleuderte. Oder wurde ein alter Schimpfname, der Welt zum Trotze, von den Vaganten auf ihre Fahne geschrieben? Auch der in Paris in Armuth lebende Primas, welcher den Abt von Cluny durch seine Geistesgegenwart mildthätig stimmte und der rheinische Erzdichter aus der Zeit Barbarossas schweben im Dunkeln. Wohl werden historische Namen, wie der Cisterzienserfeind Walter Mapes, welcher am Hofe Heinrich II. von England lebte und der Dichter der Alexandreis, Walter von Lille mit den Vagantenliedern in Verbindung gebracht: feste Anhaltspunkte für ihren hervorragenden Antheil an denselben sind aber bisher nicht gefunden worden. Man kommt wohl der Wahrheit am nächsten, wenn man die Vagantenlieder an keinen bestimmten Ort und auch nicht an eine kurze Spanne Zeit bindet. Sie sind ein ganzes Jahrhundert lang gedichtet und umgedichtet worden. Die Spuren ihres Ursprunges weisen bald auf Oberitalien, bald auf Frankreich, bald auf England und den Rhein hin. Ueberall wo es fröhliche, mit ihrem Stande zerfallene, aber von Lebenslust entflammte und mit dem Leben,

seinen Genüssen und seinen Plagen vertraute Cleriker gab, fanden die Lieder lauten Wiederhall.

Dieselben umfassen ein weites Programm. Die Vaganten besitzen einen regen politischen Sinn. Die Siege Saladins über die Kreuzfahrer, die Ermordung Philipps von Schwaben gehen ihnen zu Herzen. Ihre historische Bildung läßt sie selbst Troja's Untergang und Dido's Klagen als Sangesstoffe wählen. Sie sind geschworene Feinde der römischen Curie und unerbittlich im Kampfe gegen die Mißbräuche der Kirche. Der Name papa stammt von papare oder pagare her, das Evangelium Marcus heißt richtiger Evangelium der Mark. Sie parodiren die Messe und das Vater unser und schleudern in der besonders in England vielverbreiteten Apokalypse des Golias eine der giftigsten Satiren gegen die kirchlichen Vertreter. Vom Papst und Bischof bis zum Priester und Mönch werden alle durch die Hechel gezogen und ihre Laster schonungslos an den Pranger gestellt. Das Ganze schließt aber nicht mit einem schrillen, höhnenden Mißton ab, sondern klingt, für die Stimmung des Dichters bezeichnend, in einem lustigen Trinkliede aus. Das Beste sind und bleiben doch die einfachen Trink- und Liebeslieder.

Mit feinem Takt wird regelmäßig gleich in den ersten Versen die Scenerie kurz angedeutet, durch die Naturbeschreibung auf den frischen Naturton, welcher Inhalt und Form des Liedes durchzieht, artig vorbereitet, auf die Wahrheit der Schilderung stets das gleiche Gewicht gelegt, wie auf den sinnlichen Reiz des Ausdruckes. Mit warmen Farben wird der Frühling, die Zeit der Freude begrüßt und die Sängerin Nachtigall belobt, die Nacht, wenn Dianas Lampe zu leuchten beginnt, die Zephyre leise fächeln, der süße Schlummer sich auf die Augen legt, gepriesen. Schwer wird des Winters Härte empfunden. Fahl sind die Blätter, öde das Feld, nackt die Erde. Nur über die Liebe hat der Winter keine Gewalt. Doch bleibt immer der Frühling die beste Liebeszeit. Wenn alles blüht, erglüht auch des Knaben Herz. Auf der blumigen Wiese steht ein schattiger Baum in der Nähe des murmelnden Baches. Plato könnte keinen reizenderen Ort malen. Die Nachtigallen flöten, die Najaden singen, es ist ein wahres Paradies. Während der Knabe hier verweilt, um sich zu erquicken, erblickt er eine reizende,

junge, Beeren suchende Hirtin. Muth spricht er dem zögernden Mädchen zu. Er sei kein Räuber und kein Dieb. Doch verfangen alle Lockrufe nicht. Mit Knaben weiß die Hirtin nicht zu spielen, auch würde die Mutter sie zanken. Ein besseres Glück hat der Knabe bei einer anderen Hirtin, welche gegen die Sonnengluth im Schatten Kühlung sucht: Er begrüßt sie wie eine Königin, bittet um ihre Huld. Sie weist ihn zwar anfangs zurück. Sie sei gar arm und klein. Doch als der Wolf naht und der Knabe ihn tapfer verjagt, da flüchtet sie doch angstvoll und dankbar in seine Arme. Nur um Verschwiegenheit fleht ein anderes bethörtes Mädchen, denn wenn es der Vater erführe, oder Martin der Bruder oder gar die böse Mutter, dann würde es der Armen schlimm ergehen. Der Knabe kann wohl schweigen, aber nicht Treue wahren. Längst hat er sich eine andere Geliebte erkoren und da steht nun die Verlassene einsam und betrübt da, wenn die glücklicheren Gespielinnen im fröhlichen Reigen springen[17]).

Doch es handelt sich nicht darum, die ästhetischen Schönheiten der Vagantenpoesie zu preisen. Wer sich eine genußreiche Stunde verschaffen will, lese selbst. Was uns fesselt, ist der reiche, ungezwungene Gebrauch des mythologischen Apparates, die Vorliebe, die Bilder und Beispiele aus dem klassischen Alterthume zu entlehnen. In dem Wettstreit zwischen Phyllis und Flora, wer in der Kunst der Liebe höher stehe, ob der Ritter oder der Cleriker, wird schließlich, da sich die Parteien nicht einigen können, Amor die Entscheidung übertragen. Phyllis und Flora reisen auf schön geschmückten Rossen — der Sattel zeigt die Hochzeit Merkurs mit der Philologie; Vulkan hat die Arbeit am Schilde des Achilles unterbrochen, um das Bildwerk zu treiben — nach dem Sitze Amors, einer paradiesischen Stätte, wo Musik tönt, die Nymphen im fröhlichen Reigen sich schwingen, sogar der alte freilich durch den vielen Weingenuß heiser gewordene Silen auf seinem Esel dem Chore sich beimischt. Ist schon in diesem Gedichte der Scenerie eine Fülle antik mythologischer Züge eingewebt, so erscheint vollends die „Metamorphose Golias" als begeistertes Loblied auf die alten Götter. Eine Vision führt Golias in einen Hain, in welchem sich, von Vulkan gebaut, ein Säulenhaus mit schimmerndem Golddache erhebt. Der König thront, die Königin zur Seite, in der Halle, Götter

und Göttinnen, Musen und Grazien umgeben ihn, auch der lärmende Chor der Satyrn, von Silen geführt, hat sich eingestellt. Vieles von diesen Schilderungen mag der Dichter aus zweiter Quelle geschöpft haben. Ob er Marcianus Capella gelesen, ist fraglich. Daß er das Wort von dem Speere, der die geschlagenen Wunden heilt, unmittelbar von Sophokles entlehnt, muß entschieden verneint werden. Manchmal stört die gekünstelte Gelehrsamkeit, wie die Vorliebe für griechische Beinamen der Götter. An anderen Stellen dagegen überrascht die große Anschaulichkeit der Schilderung. Der alte Silen auf seinem Grauchen, die Grazien, welche sich bei den Händen halten und ihre Leiber dem Beschauer abkehren, sehen wir lebendig vor uns[18]). Diese antiken Anklänge sind kein Flickwerk, einem fremdartigen Stoffe aufgesetzt. Die Phantasie erscheint nicht blos mit mythologischen Namen äußerlich angefüllt. Der lebendige Genußsinn, die Naturfreude weckten unmittelbar die Erinnerungen an die Antike; die Begeisterung für die Schönheiten der Natur, für die freien Empfindungen, webte das Band zwischen der Gegenwart und dem Alterthum. Denn in den Jahrhunderten des Mittelalters vertrat die antike Welt die vom göttlichen Athem erfüllte Natur, und wer diese genießen wollte, wandte den Blick auf die Antike. Ist es ja doch den Künstlern nicht anders gegangen. Auch ihnen mußte die Nachahmung der Antike, so ungelenk sie auch ausfiel, die mangelnden Naturstudien ersetzen.

Mit den altklassischen Dichtern die Vaganten zu vergleichen, wäre nicht ganz billig, dagegen drängt sich die Parallele mit den Dichtern und Schriftstellern des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts, mit den Vertretern der Renaissanceperiode unwillkürlich auf. Die Lust an grammatikalischen Witzen und Wortspielen erinnert an die epistolae obscurorum virorum; die Geißel der Satire auf Mönche und Scholastiker konnte im Reformationszeitalter nicht grimmiger geschwungen werden; in der Freude an Invectiven, in der Schaustellung persönlicher Freiheit, in dem stolzen Selbstbewußtsein wetteifern die Vaganten mit italienischen Humanisten; in der Hingabe an den Genuß der Natur und der Schönheit mahnen sie an die Lebensvirtuosen an den italienischen Höfen. Dennoch sind die Vaganten Produkte des tieferen Mittelalters, diesem in

anderen Punkten ebenso eigen und zugethan, wie die Verehrer und Nachahmer der Antike im Kreise der bildenden Künste. Denn die Antike besaß noch kein volles Leben. Nur ein halb träumerisches, halb phantastisches Nachleben derselben konnte nachgewiesen werden. An dieser Schranke brach sich die Kunst des Mittelalters. Erst die Renaissanceperiode hat sie nach längeren Kämpfen siegreich durchbrochen.

Erläuterungen und Belege.

1) Die Inschrift in Majuskeln der Ottonischen Periode gravirt lautet folgender Maßen:

Octava decima Februi redeunte kalenda
Quem deus ascivit praesul venerandus obiit.

Das Denkmal wird bald auf den Erzbischof Adalbert I († 981), bald auf Erzbischof Gisiler († 1004) bezogen. Doch paßt der Todestag auf keinen der beiden Kirchenfürsten. Eine lokale Legende erzählt, daß der Erzbischof ein Mädchen in dieser schamlosen Stellung erblickt und sich darüber so erzürnt habe, daß er sie mit seinem Bischofsstabe getödtet. Das kleine Figürchen stellt aber kein Mädchen dar. Außerdem konnte die Legende erst ersonnen werden, nachdem die Platte aus der horizontalen in eine vertikale Stellung gebracht worden war. Nur in der letzteren gewinnt es den Anschein, als ob der Stachel des Bischofsstabes den Nacken der Figur durchbohrte. Die Grabplatte liegend gedacht zeigt nur, daß der Stab den Rücken des Dornausziehers berührt. Wir haben es nur mit einem formalen Abschluß der Platte, mit einem reinen Zierstück zu thun.

2) Historia pontificalis wahrscheinlich von Joh. von Salisbury verfaßt (M. G. XX. p. 542). Ein Grammatiker spottete über den kunstfeindlichen Bischof und citirte den Horazischen Vers: Insanit veteres statuas Demasippus emendo.

3) Mauricii Hauptii Opuscula, vol. II. p. 245. „Per quandam picturam Graeci operis didicimus quod homines quos caerulei canes prima laceratione non devoraverunt in dorso supra dicti generis beluarum vecti sine laesione fuissent, postquam Scylla eisdem circumdata monstris ratem Vlixis spoliaverat nautis, et ita cum marinis leonibus tigribus pantheris onagris lyncibus et leopardis et omni genere ferarum atque animalium per proprias sui maris regiones transierint.“

4) Ueber Antiquitätenfunde im Mittelalter vgl. Archaeologia, vol. XXX. London 1844. (Wright, on antiquarian excavations and researches in the middle ages) und Sitzungsberichte der Wiener Akademie, Phil.-hist. Classe 1850: Zappert, Ueber Antiquitätenfunde im Mittelalter.

5) Matthaeus Paris, Vita Abb. S. Albani I. p. 78.

6) Marbodi liber lapidum ist abgedruckt in Hildeberti Opp. ed. Beaugendre C. S. M. Paris 1708. Vgl. die Lapidarien im Spicilegium Solesmense ed. Pittra tom. III. p. 329 und in der Archaeologia vol. XXX. London 1844.

7) Gesta Romanorum herausgeg. von Ad. Keller in der Bibliothek der ges. deutschen Nationallitteratur Bd. 23. Quedlinburg und Leipzig 1841.

8) Das Gedicht, in welchem die Frau als süßes Uebel geschildert wird: carmen de contemptu mundi wurde früher dem Anselm von Canterbury zugeschrieben. Doch kommt es in den Handschriften, welche den Namen Anselm's führen, nicht vor, stimmt auch mit seiner ganzen Haltung viel mehr mit der von Cluny ausgehenden Poesie. Es ist abgedruckt in S. Anselmi Cantuarensis arch. opera ed. Gerberon C. S. M. Paris 1721. p. 195. Eine ähnliche Invective gegen die Frauen hat auch der Bischof von Le Mans Hildebert († c. 1135) geschleudert, ein ganzes Sündenregister auf sie gehäuft. Eine Frau ist Schuld am Tode Urias und Joh. d. T., eine Frau hat David böse, Salomon ungläubig gemacht, den Hippolytus und den ägyptischen Joseph in das Verderben gestürzt. Die Frau ist von Hause aus sündhaft:

Foemina res fragilis, nunquam nisi crimine constans
Nunquam sponte sua desinit esse nocens.

9) Chronicon Novaliciense II. 18 u. M. G. SS. t. VII.

10) Ueber Fulcoius litterarische Wirksamkeit s. histoire littéraire de la France t. VIII. p. 113. Das Gedicht über den Antikenfund bei Meaux ist bei Duplessis, histoire de l'église de Meaux t. II. p. 453 abgedruckt. Nachdem Fulcoius erzählt, daß ein Bauer bei dem Pflügen auf eine effigies gestoßen, fährt er fort:

Nulli par nostro sculptum caput invenit unum
Nulli quod vivat, quodque figuret homo,
Horrendum caput et tamen hoc horrore decorum
Lumine terrifico, terror et ipse decet,
Rictibus, ore fero, feritate sua speciosum
Deformis formae, forma quod apta foret.

11) Hildeberti Opera ed. Beaugendre p. 1334.

Non potuit natura deos hoc ore creare
Quo miranda deûm signa creavit homo.
Vultus adest his numinibus, potiusque coluntur
Artificum studio, quam deitate sua.

12) Roth's Abhandlung ist im 4. Bande von Pfeiffer's Germania S. 257 abgedruckt. Comparetti's Buch über „Virgil

im Mittelalter" ist von Hans Dütschke in das Deutsche übertragen worden. Leipzig 1875.

13) The poems of Walter Map. ed. Wright, London 1844.

14) Bartsch, Meisterlieder aus der Kolmarer Handschrift in der Bibliothek des litt. Vereins in Stuttgart. Bd. 68. S. 609.

15) Ueber den Zauberglauben in der Renaissance belehrt uns am besten: Arnold von Harff's Pilgerfahrt 1496. Herausgegeben von Groote, Köln 1860.

16) An der Spitze der Litteratur über die Vagantenpoesie steht noch immer W. Giesebrecht's Abhandlung: Die Vaganten oder Goliarden und ihre Lieder in der Kieler Allgemeinen Monatsschrift 1853. Aehnlich bieten noch immer die Carmina burana ed. Schmeller in der Bibliothek des litt. Vereins in Stuttgart Bd. 9 die reichhaltigste Sammlung von Vagantenliedern, obgleich seitdem noch viel wichtiges Material zusammengetragen wurde. Unter der neuern Litteratur sind besonders hervorzuheben: Oscar Hubatsch, Die lateinischen Vagantenlieder des Mittelalters, Görlitz 1870 und Adolfo Bartoli, I Precursori di Rinascimento. Firenze 1877. Vielleicht dürfen wir noch von dem berufensten Manne, von Wattenbach, eine abschließende Sammlung der Vagantenpoesie hoffen.

17) Die Liebeslieder sind den Carmina burana, insbesondere Nr. 52, 84, 119, 120 entlehnt. Den Anbruch der Nacht schildert das Lied Nr. 37:

Dum Dianae vitrea
sero lampas oritur
et a fratris rosea
luce dum succenditur
dulcis aura Zephyri
spirant omnes etheri
nubes tollit, sic emollit
vi chordarum pictora
et immutat cor, quod nutat ad amoris pignora.

Die fröhliche Jugendlust, welche aus so vielen Liedern spricht, z. B.

Velox etas praeterit
studio detenta
lascivire suggerit
tenera iuventus

oder

Congaudentes ludite
choros simul ducite
iuvenes sunt lepidi
senes sunt decrepiti

erinnert an die florentiner Carnevallieder im fünfzehnten Jahrhundert.

Von besonderer Naturfrische ist in Nr. 52 die Antwort des bedrängten Mädchens:

ludos viri non assuevi
sunt parentes mei Suevi
mater longioris aevi
irascetur pro re levi
parce nunc in hora

und ebenso die Klage des bethörten Gretchens in Nr. 120:

quid fecisti, inquit, prave!
Ve, ve, tamen ave
ne reveles ulli cave
ut sim domi tuta.
Si senserit meus pater
vel Martinus maior frater
erit mihi dies ater
vel si sciret mea mater
cum sit angue peior quater
virgis sim tributa.
(Nr. 88.)

Während der Mädchenreigen singt:

tempus instat floridum
cantus crescit avium
tellus dat solacium u. s. w.

klagt die Verführte:

Huc usque me miseram
rem bene celaveram —
ego sum in fabula
et in ore omnium.

18) Das Gedicht von Phyllis und Flora s. Carm. burana Nr. 65. Die Metamorphosis Goliae (nur in einer einzigen Handschrift erhalten) hat Wright, Walter Mapes (p. 21) herausgegeben. Die Verse über die Grazien lauten:

tres astabant virgines versus Iovem versae
stabant firme digitis connexis inter se
sunt aversa corpora, facies aversae.

2.

Klosterleben und Klosterkunst im Mittelalter.

Die Mönche waren früher klügere Leute als die anderen Menschen, sagte einmal Goethe. Der Ausspruch überrascht. Gemeinhin verknüpft man mit den alten Mönchen eher die Eigenschaften der Entsagung, der Verachtung des Weltlichen und der Flucht aus dem Irdischen als den Zug verständig berechnender, dem wirklichen Leben zugewandter Kraft. Dennoch bleibt das Wort des Dichters in seinem vollen Rechte. Es faßt nur in knapper Form zusammen, was der Historiker auf breiter Grundlage als Frucht seiner Forschungen bietet. Das Bild würde sich freilich anders gestalten, wollte man bei der Würdigung des Mönchthums nur die verschiedenen Klosterregeln zur Richtschnur nehmen. Die Geschichte hat es aber nicht mit menschlichen Einrichtungen, wie sie sein sollten, sondern wie sie in Wirklichkeit waren, zu thun. Und wenn sie auch nicht um jeden Mönch einen Heiligenschein webt, aus den Klostermauern keineswegs nur Gebet und Gesänge herausdringen hört, so weiß sie doch die Bedeutung der alten Klöster gar wohl zu schätzen. Man versteht das Leben im Mittelalter nicht, und wird auch nicht heimisch in der Kunst desselben, wenn man das Treiben in den alten Klöstern nicht vollständig, äußerlich wie innerlich kennt.

Das Mönchthum ist bekanntlich älter als das Klosterwesen, ja sogar älter als selbst das Christenthum, wenn Weltflucht, Rückzug in das einsame, beschauliche Leben, Entsagung der Persönlichkeit seinen Kern bilden. Doch sind alle diese Vorstufen, ebenso wie die altchristlichen Einsiedeleien und asketischen Genossenschaften für das Verständniß des mittelalterlichen Mönchthums ohne sonderlichen Werth. Weder die wirkliche Entwickelung dieser Anstalten im Oriente und Afrika, noch ihre legendarische Verbreitung durch Joseph von Arimathia leiten: unmittelbar zu den klösterlichen Culturstätten des Mittelalters. Die Schöpfung der letzteren ist eine persönliche That des

Benedictus von Nursia. Die von Benedictus eingeführte Regel wurde schon in alten Zeiten mit dem Wunderstabe Aarons, welcher allein grünt, während alle anderen dürr bleiben, verglichen. Auch seine Satzung hat über alle schon früher bestehenden oder mit ihr wetteifernden Ordnungen des mönchischen Lebens den Sieg errungen. Die Regel des heiligen Basilius blieb auf den Orient und die Landschaften Italiens beschränkt, welche unter dem politischen Einflusse des byzantinischen Reiches standen, die Regel des h. Columban wurde von jener des Benedictus allmälich aufgezehrt. Sie dankt diesen Triumph der festen und klaren Verfassung, welche sie den mönchischen Gemeinden gab und vor allem der Verpflichtung der Klosterbewohner zu einem arbeitsamen, thätigen Leben. Erst durch diese Bestimmung faßte sie im abendländischen Volksthume tiefe Wurzeln und gewann hier eine dauernde Heimat.

Die Benedictinerregel muthet den Mönchen nichts übermenschliches, unerreichbares zu, sie bricht nicht die Kraft der einzelnen Persönlichkeit, sondern leitet und lenkt sie; gerade weil sie weniger streng als so manche ältere Klosterordnung auftritt, darf sie für ihre Gesetze einen größeren Gehorsam verlangen. Sie ist nicht starr und spröde, in minder bedeutenden Dingen vielmehr elastisch. Sie ist nicht abhängig von klimatischen Bedingungen und nimmt liebevolle Rücksicht auf die Altersstufen. Sie setzt sich nicht außerhalb der Welt, sondern fußt auf wirklichem Boden. Statt die Flucht von den Menschen zu empfehlen, verlangt sie, daß die letzteren durch Lehre und Vorbild erzogen werden.

Mit großer Weisheit wird die Klosterverfassung begründet. Mitten unter den wirren Kämpfen verschiedenartiger Rechte, zwischen den Ruinen alter Ordnungen, erhebt sich eine neue, festgeschlossene, lebensfähige Organisation, das Muster im Kleinen für spätere staatliche Formen. Die Verfassung des Benedictinerordens ist streng monarchisch. Der Abt vertritt das Kloster nicht blos nach außen, sondern herrscht auch mit voller Gewalt in demselben. Da aber die Klostergemeinde zugleich eine mannigfache Gliederung empfing, mehrere Amt- und Ehrenstufen besaß, überdieß eine strenge Theilung der Geschäfte durchgeführt wurde, so blieb der Anlaß zu gewaltsamen Neuerungen zurückgedrängt. Die inneren Streitigkeiten und Kämpfe in den Klöstern

sind gewöhnlich persönlicher Natur, treffen nicht die Regel. So allein wurde es möglich, daß, als im Laufe der Jahrhunderte die Nothwendigkeit von Verfassungsänderungen eintrat, diese nicht auf dem Wege der Revolution, sondern auf jenem der Reform vollzogen wurden. Die Regel wurde nicht gebrochen, sondern nur den neuen Bedürfnissen angepaßt, die Neuerung sogar als eine Rückkehr zu dem ursprünglichen Sinne der Regel dargestellt.

Solche Verfassungsänderungen bedingt allmälich gerade derjenige Grundsatz der Regel, welchen wir mit Recht als ihren größten Vorzug preisen, die Verpflichtung der Mönche zur Arbeit. Unter der Arbeit verstand Benedictus keineswegs die rohe Handarbeit allein. Wohl sollten die Klosterbewohner sich ihren Lebensunterhalt selbst verschaffen, pflanzen und säen. Aber in gleichem, ja fast in noch höherem Maße wurde ferner die geistige Arbeit, das Lesen, Schreiben, das Studium religiöser Werke empfohlen. Die Verdienste der alten Benedictinermönche um die geistige Cultur des Mittelalters bleiben auch unvergessen. Sie haben zwar nicht die wissenschaftliche Erkenntniß der Dinge erweitert. In die Tiefe zu dringen war nicht die Sache mittelalterlicher Gelehrten. Sie haben aber wenigstens die litterarische Erbschaft des klassischen Alterthums treu gehütet, bei den germanischen Völkern sogar die Cultur mitgeschaffen. Denn wenn auch die Benedictiner in Italien ihren Ursprung nahmen, ihre eigentliche Heimat, die glänzendste Stätte ihrer Wirksamkeit fanden sie im Norden. In Italien bewahrte das städtische Element trotz aller politischen Stürme und Stammänderungen Ansehen und Geltung, und erstarb in Laienkreisen die Bildung niemals vollständig. Hier fanden die Mönche für ihre Bestrebungen keinen jungfräulichen Boden.

Anders diesseits der Alpen. Die germanischen Völker wurden durch ihre Bekehrung zum Christenthum zugleich in die große Culturwelt eingeführt, mit neuen Ordnungen des Lebens bekannt gemacht. Die Männer der Kirche wurden zugleich ihre Lehrer, in allen Dingen ihre Berather und Muster. Der Norden bot überdieß den Mönchen, welche das Städtegewühl scheuten und Einöden aufsuchten, überreichen Raum zur Klostergründung [1]. So kam der Grundsatz der Benedictiner, durch eigene Arbeit den Lebensunterhalt zu verdienen, zu Ehren. Die Mönche wurden Land-

bauer. Dabei blieb es nicht lange. Die neubekehrten Völker erwiesen sich freigebig. Was sie als Heiden etwa geraubt, schenkten sie als Christen hundertfältig der Kirche zurück. Der Grundbesitz mehrte sich. Wenn anfangs wenige Mönche ausreichten, um dem Felde, der Wiese, dem Bache die für den Klosterbedarf nöthigen Lebensmittel abzugewinnen, so mußte späterhin ein zahlreiches Gesinde aufgeboten werden, um den Segen der Klostergüter zu bergen. Die einfachen Landbauer verwandelten sich in Herren, welche einen ausgedehnten wirthschaftlichen Betrieb einführten und durch eine wohlgegliederte Verwaltung ihrem Besitze vollen Werth verliehen. Die Klöster, anfangs nur außer der Kirche die nothdürftigsten Bauten für den unmittelbaren Gebrauch der Mönche umfassend, wuchsen allmälich zu großen Ansiedlungen heran. Namentlich dort, wo sie entfernt von Städten angelegt wurden, erweiterte sich ihr Bering, den Kern neuer Ortschaften und Städte schaffend. Auf diese Weise traten die Mönche zu der Laienwelt wieder in engere Beziehungen. Wie die Klosterregel spätere staatliche Einrichtungen vorbildete, so diente die klösterliche Wirthschaftsordnung den ländlichen Kreisen zum Muster. Der Landbau im weitesten Sinne wird stets der alten Klosterbewohner dankbar gedenken. Aber freilich mit dem gesteigerten sozialen Einflusse, mit dem rasch anwachsenden Reichthum lockerte sich die Strenge der ursprünglichen Sitten. Schon die Kapitularien Karls des Großen eifern gegen die Habsucht der Kirche und fragen spöttisch, ob es der Welt entsagen heiße, wenn man die Besitzthümer auf jede Art zu vermehren trachte. Kaum hatte die Kirche in den fränkischen Ländern festen Fuß gefaßt, so wurde auch schon über Urkundenfälschung, gewaltsame Enterbung der Kinder bittere Klage geführt. Zu Anfang des achten Jahrhunderts befand sich nahezu ein Drittel des gallischen Grundbesitzes in kirchlichen Händen. Der Reichthum der Klöster weckte nicht allein den Zorn der weltlichen Fürsten und den Neid der Bischöfe, die gern nach Klostergütern auslugten; er raubte auch den Klöstern den innern Frieden. Es hat sich noch die Klageschrift erhalten, welche die Mönche des Klosters Fulda gegen ihren Abt Ratgar an Kaiser Karl den Großen gerichtet hatten [2]). Sie läßt uns in traurige Zustände einblicken. Es wird in Fulda nicht genug gebetet, die Vigilien vor den Heiligenfesten

vernachläßigt, Diebe und Lasterhafte empfangen das Priesterkleid, Verbrecher finden Zuflucht in den Klostermauern, welche armen Pilgern verschlossen bleiben, durch Zwang oder Lockung werden reiche Weltliche zum Eintritt in das Kloster bewogen, weder die Tracht noch der Tisch entsprechen mehr der einfachen Regel, eine üppige Baulust ist eingerissen, bei der Verleihung der Klosterämter werden die Mönche, die doch Brüder des Abtes sind, übergangen, dieselben vielmehr Creaturen des letzteren anvertraut.

Die Wurzeln des Benedictinerordens waren aber so gesund, daß derselbe sich doch wieder aus dem Verfalle hob und zu neuer Blüthe gelangte. Nach vierhundertjährigem Bestande erfuhr er die erste Reform. Den äußern Anlaß gab eine neue Klosterstiftung im Bezirk Maconnais in Frankreich im Anfange des zehnten Jahrhunderts. Wenn auch viele der bestehenden Klöster Gegenstand bitterer Anklagen geworden waren, so blieb doch der Wunsch, durch fromme Werke das Seelenheil zu erobern, immer mächtig. Nichts förderte dasselbe in so hohem Maße, als das Gebet der Mönche. Herzog Wilhelm der Fromme von Aquitanien beschloß am Abende seines Lebens, um sich die Wohlthat des Gebetes zu sichern, die Gründung eines Klosters. Der Abt von Baume und Gigny, Bernon, sollte den passenden Platz auswählen. Er fand ihn in einer Einöde, weit weg von menschlichen Ansiedlungen, welche bisher als Jagdgrund gedient hatte und wohin nur das Gebell der Hunde gedrungen war. Der Herzog zögerte einen Augenblick, den Schauplatz reicher Jagdfreuden aus der Hand zu geben. Aber die Frage des Abtes, was für das Seelenheil wirksamer sei, Hundegebell oder Mönchsgebet? entfernte alle Bedenken. Der Hof von Cluny mit allen Rechten und Giebigkeiten wurde geschenkt, damit auf diesem Boden sich ein Kloster, eine „wahre Stätte des Gebets“ erhebe. So entstand das Kloster Cluny, das politisch bedeutsamste und wichtigste im ganzen Mittelalter, von welchem die Reform des Benedictinerordens ausging und welches bald, dank einer Reihe politisch und geistig hervorragender Aebte, wie Odo, Majolus, Odilo, die Mutter zahlreicher anderen Stiftungen im westlichen Europa wurde.

Kein neuer Orden wurde geschaffen. Die Benedictinerregel,

nur neu geschärft, blieb das Band, welches die Mönche von Cluny umfaßte. Sie bildeten innerhalb des weiteren Rahmens des Benedictinerordens eine engere Vereinigung, eine „Congregation“.

Die wichtigsten Aenderungen betrafen die äußere Verfassung. Bisher standen die alten Benedictinerklöster unabhängig, jedes den anderen gleichberechtigt, neben einander. In dieser Vereinzelung leisteten sie weder der Bischofsgewalt, welche gern auch über den Regularclerus sich ausdehnte, noch den weltlichen Machthabern nachhaltigen Widerstand. Auch war in vielen Klöstern im Laufe der Zeit das landsmännische Bewußtsein stärker angeregt worden, als es die von der Regel geforderte Abkehr von der Welt gestattete. Sie fühlten sich eins mit dem Volkskreise, in dessen Mitte sie lebten, theilten dessen Interessen, traten auch mit den herrschenden Geschlechtern des Landes in feste Beziehungen, holten sich aus deren Familien nicht selten regelmäßig ihre Aebte, bildeten in nationaler wie politischer Beziehung ein hervorragendes Glied des öffentlichen Gemeinwesens.

Die Cluniacenser bewahrten die alte monarchische Verfassung, centralisirten aber dieselbe. Sie durchschnitten ferner das Band, welches die Klöster bisher an die einzelne Landschaft, den einzelnen Stamm geknüpft hatte, verliehen dem Mönchthum einen internationalen, mehr selbständigen und unabhängigen Charakter. Schon in der Stiftungsurkunde von Cluny wurde die Befreiung des Klosters von jedem „Joche“, welches ihm irgend eine Landesgewalt auflegen möchte, ausgesprochen und dasselbe unter den unmittelbaren Schutz der Apostelfürsten und des römischen Papstes gestellt. Die Klöster, welche von Cluny ausgingen, verloren ihre Selbständigkeit. Sie wurden vom Abte von Cluny durch von ihm eingesetzte Prioren regiert, gaben an das Mutterkloster einen Theil ihrer Einkünfte ab, erblickten in diesem ausschließlich ihren Mittelpunkt. Solcher Klöster gab es aber, da der in Cluny wehende Geist von der herrschenden Zeitströmung unterstützt und getragen wurde, sehr viele. Außer zahlreichen Klöstern, welche neu gestiftet und den Cluniacensern überwiesen wurden, unterwarfen sich auch viele alte Benedictinerklöster der Reform von Cluny. So erhob sich das Mönchthum abermals zu einer förmlichen Weltmacht.

Wie hätten die Cluniacenser nicht wünschen sollen, daß das Ideal der Klosterverfassung auf die ganze Kirche übertragen werde? Wenn Cluny den Mittelpunkt der ganzen Congregation bildete, diese selbst, gegen jeden Eingriff weltlicher Gewalten geschützt, frei und unabhängig in ihren Rechten bestand, sollte nicht die Kirche und der päpstliche Stuhl die gleichen Ansprüche besitzen? Es waren cluniacenser Gedanken, welche von der Mehrheit des Clerus ergriffen, die weltgeschichtlichen Kämpfe zwischen Kaiser und Papst im eilften Jahrhundert hervorriefen. Die Stellung der Cluniacenser in diesen Kämpfen war durch die Natur gegeben. Sie vertheidigten nicht allein, indem sie sich an die Seite des Papstes stellten, ihr eigenes Ideal der Regierung, sie waren auch durch den Stiftungsbrief als unmittelbare Schutzbefohlene des Papstes zu seiner Vertheidigung verpflichtet. Gewiß hätten die Cluniacenser den weitgreifenden politisch-kirchlichen Einfluß nicht errungen, wenn es ihnen nicht gleichzeitig gelungen wäre, im Volksboden Wurzel zu fassen. Sie spürten mit großer Klugheit im Bewußtsein des Volkes alte Keime auf, von welchen sie Kräftigung ihrer eigenen Meinungen hoffen durften, pflegten sie und brachten sie zu neuer, reicher Blüthe. So gewannen sie auch Herrschaft über die Phantasie des Volkes. Es wurde dieselbe durch zahllose Wundergeschichten, welche die Cluniacenser verbreiteten, mächtig gepackt, und die Volksempfindungen durch die grelle Ausmalung des Bösen und der zahllosen Gefahren, welche der Menschen harren, aufgewühlt. Die Stiftung des Todtenfestes weckte ernste Gedanken; ebenso hob sich die streng kirchliche Gesinnung, seitdem man die Mönche und mönchisch gesinnte Bischöfe als lauter entsagende Heilige darstellte. Hell und fröhlich war die Weltanschauung der Cluniacenser nicht. Sie leistete dem Phantastischen starken Vorschub, verdunkelte den Volkssinn und lenkte ihn in die Richtung des Finstern, Furchtbaren und Schrecklichen. In späteren Zeiten wurde dieser ganze Vorstellungskreis unverständlich und erschien geradezu als räthselhaft. So lange aber der große Kampf zwischen Papst und Kaiser die Welt entzweite und die Seelen tief erschütterte, bewahrte er volksthümliche Geltung. Mit der Milderung jener Kämpfe verlor auch die Congregation der Cluniacenser ihre Bedeutung. Sie hatte in denselben ihre besten Kräfte eingesetzt und aufgebraucht

und ihren internationalen Charakter treu bewahrt. Bei der Wiederkehr friedlicherer Zeiten verlor sie denselben und offenbarte auch sonst früher verborgene Schwächen. Sie wurde vorwiegend ein französischer Orden. In England z. B. wurden die Häuser der Congregation nicht allein von Franzosen regiert, sondern auch vielfach bevölkert. Die Novizen machten ihr Probejahr in Cluny durch; Cluny besaß ausschließlich die Jurisdiction und zog die Einkünfte der englischen Tochterklöster an sich. Natürlich führten diese Zustände bei den häufigen Kriegen zwischen Frankreich und England zu großen Mißhelligkeiten und erzwangen schließlich eine Lockerung der Abhängigkeit vom Mutterkloster[8]). Damit aber verlor die Congregation ihren Lebensnerv und ihre historische Wichtigkeit.

Der Entwickelungstrieb, welcher im abendländischen Mönchthum ruhte, war aber noch nicht abgestorben. Er setzte im Anfange des zwölften Jahrhunderts in dem Cisterzienserorden eine neue Blüthe an. Wieder war es zunächst die Sehnsucht nach der alten strengen Regel, welche den Mönch Robert von Molesmes mit seinen Genossen bewog, ihr der Ueppigkeit und dem Wohlleben verfallenes Kloster zu verlassen und 1098 in der sumpfigen Einöde von Citeaux eine neue Heimat zu gründen. Und wieder wandte sich dem neuen Orden die Volksgunst in so reichem Maße zu, daß ein Jahrhundert hinreichte, um Europa mit Cisterzienserklöstern zu bevölkern. Schildert doch ein mittelalterlicher Schriftsteller die Klöster als die Wirthshäuser auf der irdischen Pilgerfahrt. Wie hätte man nicht für Vermehrung solcher Raststellen eifrige Sorge tragen sollen?

Sobald die Zahl der Cisterzienserklöster namhaft zunahm, trat die Nothwendigkeit einer gemeinsamen Regel zu Tage. Jene des h. Benedictus wurde zu Grunde gelegt, aber außerdem eine Reihe von Satzungen (die wichtigsten wurden 1119 in der sogenannten Urkunde der Liebe, carta caritatis, niedergeschrieben) hinzugefügt. Auf die Vortheile der Centralisation wollte auch der neue Orden nicht verzichten. Da er aber kein Kampforden war, wie die Cluniacenser, so mäßigte er dieselbe, wie er sich auch der bischöflichen Gewalt wieder unterwarf, das Band der ausschließlichen Abhängigkeit vom päpstlichen Stuhle löste. Die Cisterzienserklöster bilden zusammen gleichfalls nur eine einzige Gemeinde, doch unterstehen sie nicht unmittelbar

dem Vaterabte von Citeaux. Es bestand eine wohldurchdachte Abstufung der Unterordnung. Jedes neugegründete Kloster pflegte enge Beziehungen zu dem älteren, aus welchem es durch Absendung von Mönchen hervorgegangen war und gewährte diesem gewisse Vorrechte. Je älter ein Kloster, je größer die Zahl seiner Tochterklöster, desto höher stieg es im Ansehen. An der Spitze des Ordens stand der Abt von Citeaux; ihm zunächst die Aebte der vier ältesten französischen Klöster: La Ferté, Pontigny, Clairvaux und Morimond, von welchen alle übrigen Klöster ausgingen. Diese fünf Aebte besaßen das Visitationsrecht. Die Vorstände aller Klöster versammelten sich dagegen in periodischen Fristen in Citeaux, um über die allgemeinen Angelegenheiten des Ordens gemeinsam zu berathen. So näherte sich die Regel der Cisterzienser einer Föderativverfassung und schränkte den Willen des Vaterabtes nachdrücklich ein.

Zeigen schon diese Verfassungsänderungen ein Anschmiegen an die herrschende Zeitströmung, so offenbart die vom Cisterzienserorden eingeschlagene Richtung noch deutlicher ein feines Verständniß für den neuen Vorstellungskreis, welcher die Seelen der Menschen gleichzeitig erfüllte. Das verlieh und wahrte den alten Mönchen die Macht und den großen Einfluß, daß sich stets, sobald die Lebensluft der Völker wechselte, sobald neue Ideale auftauchten und die Phantasie ihren Flug änderte, aus dem Schoße des Klosterthums eine Organisation aufthat, welche auf die verwandelte Geistesrichtung sorgsam einging und dieselbe eifrig förderte. Mariencultus und ein abenteuerlich-ritterlicher Sinn im Dienste des Glaubens bilden die Signatur des zwölften Jahrhunderts. Beides findet im Cisterzienserorden begeisterte Zustimmung und Pflege. Aus seiner Mitte erscholl der hellste Ruf, das Kreuz zu nehmen und Christi Grab zu erobern, enge schloß er sich an die neu gestifteten Ritterorden an. Den Mariencultus betrachtete er vollends als seine Herzenssache. Gern wurden die Klöster auf den Namen Maria getauft: Marienwald, Marienstadt, Marienfeld, Marienthal, Marienbrunn, alle Klöster unter den unmittelbaren Schutz der Himmelskönigin gestellt. Maria vergalt auch treulich die ihr erwiesene Freundschaft. Sie bedrohte den Papst Innocenz, als dieser die Cisterzienser besteuern wollte und ließ den Cisterziensern zu Liebe das jüngste Gericht aufschieben. Schon hatte

der Engel einmal zum Gerichte geblasen, da erbat Maria mit Rücksicht auf ihre guten Freunde, die Cisterzienser, eine weitere Frist [4]). Kein Wunder, daß auch der Cisterzienserorden rasch in Europa feste Wurzeln faßte und weiteste Verbreitung fand. Kamen doch vor allen Mönchen die Cisterzienser am häufigsten in den Himmel und gab es auf Erden für das Seelenheil kein so sicheres Leben als innerhalb der Mauern eines Cisterzienserklosters. Während die Cisterzienser in den östlichen und nördlichen Landschaften, der alten Benedictinerregel getreu, emsig den Boden urbar machten, die Landwirthschaft erfolgreich pflegten, griffen sie im culturreicheren Westen in das geistige Leben kräftig ein, begünstigt durch den Ursprung und die Hauptsitze in Frankreich, wodurch sie mit dem führenden Stamme im zwölften Jahrhundert in enge Beziehungen traten.

Auch der Cisterzienserorden besaß, wie die Cluniacenser-Congregation und der Benedictinerorden, seinen Schwerpunkt in dem großen Grundbesitze und gewann vornehmlich dadurch seine soziale Bedeutung. Dieses währte so lange, als die Naturalwirthschaft im Mittelalter herrschte. Als an Stelle derselben die Geldwirthschaft trat, die Städte in Folge dessen in den Vordergrund sich stellten, in den Städten das demokratische Element emporkam, da drohte dem Mönchthum, welches auf einer ganz andern Grundlage ruhte, eine schwere Einbuße an Einfluß und Geltung. Es raffte sich noch einmal zu einer schöpferischen That empor. In den sogenannten Bettelmönchen entstand ein Orden, welcher in schroffem Gegensatze zu den älteren Klöstern nicht nur auf den Grundbesitz, sondern auf das Eigenthum überhaupt verzichtete, die Strenge der Ordensregel in Bezug auf das äußere Leben noch steigerte, die Armuth auf den Thron erhob, in Kleidung, Nahrung, Sitten den Armen sich gleichstellte. Nur wo Menschen dichter bei einander wohnten, konnten die Bettelmönche ihren Unterhalt finden. Sie besitzen daher in Städten ihre wahre Heimat und leben sich in das städtische Wesen, politisch und sozial, trefflich ein [5]). Die äußere Anpassung an die Verhältnisse der unteren städtischen Bevölkerung hätte aber den Bettelmönchen nicht den weiten, alle Stände umfassenden Einfluß und ihre historische Bedeutung verschafft, wenn diese nicht auch der herrschenden Bildung die Klosterzellen erschlossen und insbesondere der veränderten Phan-

tasierichtung eifrig gehuldigt hätten. Freilich überragt die Persönlichkeit des Ordensstifters, des Franziscus von Assisi, gar sehr seine Genossen und Jünger. Der poetische Hauch, welcher seine Gestalt umweht, konnte nicht zur Ordensregel verdichtet, die Gluth der Empfindung, welche von ihm ausstrahlt, nicht in eine dauernde Einrichtung umgewandelt werden. Wenn Franziscus mit der Nachtigall um die Wette konzertirt, den Vögeln predigt, menschliches Erbarmen mit allen Thieren zeigt, die Sonne als Bruder begrüßt, so enthüllt sich uns darin eine feine, reizbare, leicht auch überreizte Natur, welche in der Welt nicht häufig wiederkehrt. Immerhin fiel ein Abglanz seines Wesens auch auf den Orden. Den Bettelmönch brachte das Predigen, Beichten, seine ganze Wirksamkeit dem Einzelnen näher; in die kirchlichen Beziehungen kam ein mehr persönlicher Zug; nicht mehr auf die Furcht allein, auch auf die Liebe wurde der Glaube aufgebaut; die religiöse Anschauung gewann verhältnißmäßig einen helleren Charakter. Im tiefen Mittelalter wäre für den Franziscanerorden kein Platz gewesen. In die demokratischere Gesellschaft der späteren Jahrhunderte desselben, mit ihrem erwachenden Natursinne, ihrer gesteigerten Empfindsamkeit, ihrer lyrisch gestimmten Phantasie paßte er vortrefflich, daher er auch rasch weite Verbreitung und große Beliebtheit errang. Zu nicht geringem Aerger der älteren Orden. Ob denn die heiligen Benedictus und Augustinus nicht sattsam heilig gewesen wären, fragte der Chronist des Augustinerklosters Petersberg bei Halle und ob man nicht bei Befolgung ihrer Regeln genug sicher sei, selig zu werden. Wozu also diese Neuerungen? Ein anderer Cleriker aber verfaßte ein Klagelied, in welchem er den Verfall der älteren Orden und das Aufblühen des Franziscanerordens mit bitterem Gefühle schilderte. Was nützen uns unsere Weingärten und Aecker, wenn wir doch so hoch besteuert werden und nichts übrig behalten. Da haben es die Bettelmönche besser. Sie besitzen nichts und leiden doch niemals Mangel. Hungert sie, so kehren sie bei Reichen ein. Nach üppigem Male wischen sie sich den Mund ab und sprechen: Deo gratias. Nach den Kosten fragen sie nicht [6]).

In Italien wurde der Benedictinerorden gegründet, Italien ist wieder die Geburtsstätte der letzten großen Klosterschöpfung des Mittelalters geworden. So bewegt sich das Klosterwesen

in einem Kreislaufe und kehrt schließlich zu seinem Ausgangspunkte zurück. Man kann angesichts der reichen Entwickelung der Hauptorden im Mittelalter dem Mönchthum kein starres Beharren und blindes Festhalten an den ursprünglichen Anschauungen vorwerfen, muß vielmehr die Elastizität, mit welcher es sich in die veränderten Weltlagen schickte, bewundern. Denn dieses darf man auf der andern Seite auch nicht unerwähnt lassen, daß die neuen Richtungen, welche nach einander im Klosterwesen uns begegnen, keineswegs dem Schoße desselben, frei von äußeren Einflüssen entsprangen. Der periodisch wiederkehrende Ruf nach der Strenge der alten Ordensregel gehört dem Mönchthum allein an. Wurde dem Rufe Folge geleistet und ein neuer Orden auf strengerer Grundlage gestiftet, so empfing auch gleichzeitig der Gedanke einen festen Körper, der gerade herrschenden Geistesströmung in dem neuen Orden eine heimische Stätte zu bereiten. Diese Geistesströmung haben die Klöster nicht geschaffen, nur gepflegt und in ihrem Interesse, soweit es die Umstände gestatteten, gefördert. Dieses starke Maß der Empfänglichkeit wirft ein helles Streiflicht auf die Stellung, welche die Klöster zur poetischen und künstlerischen Thätigkeit des Mittelalters einnahmen und hilft die Frage, welchen Antheil sie an den Schöpfungen desselben nahmen, entscheiden. Die Antwort wird noch leichter fallen, wenn man auf die Einrichtung der Klöster und das Leben in denselben einen Blick wirft.

Wie wurden unsere alten Klöster gegründet? Die Legenden erzählen gar oft von Himmelszeichen, welche die Wahl auf eine bestimmte Oertlichkeit lenkten. Blühende Blumen im Winterschnee, heilige Leichname, welche auf ihrer Fahrt durch das Land plötzlich nicht weiter bewegt werden können, an Bäumen haftende Schleier, den Boden aufscharrende Stiere, Madonnenerscheinungen, mit welchen Hirten begnadigt werden, dienten als Wegweiser. Aber der heilige Gallus erkannte doch erst dann in dem Dorn, welchen er sich in den Fuß getreten hatte, einen Wink zur Niederlassung, nachdem er in die Steinach ein Netz geworfen und dieselbe fischreich gefunden hatte. Solche vorsichtige Prüfung wurde bei aller Frömmigkeit nur selten umgangen. Sie war schon durch die Regel des heiligen Benedictus geboten, welche den Einschluß von Mühle und Backhaus, von

Wasser und Garten innerhalb der Klostermauern empfahl. Sorgfältig wurde die Lage und Bodenbeschaffenheit des Platzes, auf welchem das Kloster errichtet werden sollte, erwogen. Ob schützende Berge, welche auch als Steinbrüche verwendet werden können, denselben umgeben, ob fischreiche Bäche oder Ströme die Landschaft durchströmen, ob für Wiesen, Aecker, Weingärten Gedeihen zu hoffen ist, das alles wurde genau untersucht. Entsprach der Ort nicht allen Anforderungen, so wurde weiter gewandert; ließen sich die Vortheile der Lage erhöhen, wie z. B. durch Ableitung des nahen Wassers in den Klosterbering, so wurde diese rasch in das Werk gesetzt. Fanden sich aber glücklich alle Bedingungen zusammen, dann tönte freudiger Dank von den Lippen der Mönche, welcher noch in den Berichten der Chronisten über die Klostergründung nachhallt. Die Lage des Klosters, schreibt z. B. der Geschichtsschreiber des Klosters Fontenelle, ist so fruchtbar und angenehm, daß, wenn ein Fremder diese grünenden Gärten und schattigen Haine betritt, er unwillkürlich in die biblischen Worte ausbricht: Wie schön sind deine Wohnungen Jacob und deine Zelte Israel. Mit Behagen schildert ein viel späterer Chronist die Lage des schwäbischen Klosters Zwiefalten, für welches gleichfalls erst, wie für so manche andere Klöster, nach einem mißlungenen Versuche der richtige Ort gefunden wurde: Wie gesund ist die Luft, wie fröhlich das Wasser, wie fruchtbar der Boden, wie einladend die Gegend durch die Fülle der Bäume und die Schönheit der Wiesen!

War der Klosterplatz endgiltig ausgewählt, so wurden die Grenzen umritten und abgesteckt, mit der Meßruthe die einzelnen Baulichkeiten gemessen, durch eingerammte Pfähle bezeichnet [7]). Auch für die Ordnung und Vertheilung der verschiedenen Bauten bildete sich allmälich eine feste Ueberlieferung. So lange das Klosterleben im Norden noch jung war, wandten die deutschen Mönche ihren Blick zuweilen nach Italien. Wenn der Abt Sturmi von Fulda im achten und der Abt Liutger von Werden im folgenden Jahrhunderte nach Italien pilgerten, um dort die Regel des h. Benedict und die Gewohnheiten der Brüder kennen zu lernen, blieb ihnen auch nicht die dort herrschende Bausitte verborgen. Daß diese auch in Deutschland beachtet wurde, beweist ein Vorfall in Fulda. Als hier Abt

Eigil 819 das Kloster umbauen wollte, hielt er vorher mit den Mönchen eine Berathung, ob es wie das alte Kloster an der Südseite der Kirche, oder nach römischer Sitte an der Westseite stehen sollte. Die Brüder entschieden sich für die Westseite, vorwiegend freilich aus dem Grunde, weil sie dann näher am Grabe des h. Bonifacius, der im Westchore begraben lag, wohnten. Doch siegte schließlich die Rücksicht auf das Klima, welches den reichen Zutritt der warmen Mittagssonne in die Klosterräume empfahl. Die noch bestehenden Klöster, die Pläne und Beschreibungen derselben weisen alle auf die Regel, die Klosterbauten an der Südseite der Kirche zu errichten, hin.

Doch wurde nicht immer gleich nach der Stiftung eines Klosters mit dem monumentalen Baue begonnen. Anfangs behelfen sich die Mönche gewöhnlich mit schnell zusammengefügten Holzhütten, welchen zuweilen noch ein hölzerner Wartthurm sich anschloß. Selbst die Klosterkirchen wurden vorläufig aus Holz errichtet, bis sich die Mittel mehrten und die Einkünfte steigerten. Das geschah gewöhnlich rasch genug. Die Fürsten des Landes, die vornehmen Familien, fromme Bischöfe ließen es an Begabungen nicht fehlen. Außer zahlreichen Almosen empfingen die Klöster noch testamentarische Schenkungen, ihnen fiel das Vermögen der in die Gemeinschaft neu Eintretenden zu, sie erwarben gegen Zahlung eines Leibgedinges häufig großen Grundbesitz und traten nach Kreuzfahrern oder im Kriege Gefallenen oft die Erbschaft an. Wie sollten auch nicht die Laien ihre Habe gerne den Klöstern, der Kirche überhaupt darbringen, da jede solche Gabe hundertfachen Gewinn und außerdem Aussicht auf die ewige Seligkeit und auf den Beisitz zur Seite Gottes am Tage des jüngsten Gerichtes brachte und eindringlich durch die Worte der Schrift empfohlen wurde [8]). Auch die Heiligen ließen es an werkthätiger Hülfe nicht fehlen. Der Leichnam des h. Elogius, der an einem Kloster vorbeigeführt wird, bleibt hier so lange liegen, bis der Grundherr dem Kloster eine Hufe Landes schenkt. Ueberhaupt bilden die Translationen der Heiligen, die Uebertragung ihrer Leiber nach einer neuen Ruhestätte einen wichtigen Abschnitt in der Klostergeschichte. Sie steigerten den frommen Sinn des Volkes. Als die Gebeine des h. Vitus von St. Denys nach Corvey übertragen wurden, strömte meilenweit die Bevölkerung herbei. Felder und Wiesen waren mit den

Zelten der sächsischen Pilger übersäet. Und diese gewaltige Volksmenge wurde nur von einer einzigen Empfindung beseelt. Kein häßliches Wort, kein Fluch wurde laut, aller Streit verstummt. Tag und Nacht sangen die Männer und Frauen abwechselnd das Kyrie eleison. So dicht drängten die Massen an Kirche und Kloster, daß es schier schien, als würden dieselben belagert. Natürlich regte sich bei solchen Anlässen die Wunderkraft des Heiligen. Je heilkräftiger derselbe auftrat, desto reicher fielen die Spenden, die Oblationen der dankbaren Gläubigen aus. Der Haufen der Pfennige, von den Naturalgaben ganz abgesehen, wuchs so gewaltig, daß die Einnehmer kaum im Stande waren, sie zu sammeln. Auf diese Weise kamen die Mittel zum Neubau zusammen. Und wenn dann der Grundstein gelegt wurde, gewann die Lust und Freude zu schenken neue Nahrung. Hier (in Croyland-abbey) legten die Vornehmen den Grundstein zu den einzelnen Kirchenpfeilern und auf ihn ihre Gaben: die Schenkung eines Steinbruches, die Versicherung, einen Arbeiter zum Baue zu stellen, während die städtischen Körperschaften zu einem Arbeitstage im Monat sich verpflichteten. Dort (St. Trond) hatte bereits vorher das Volk viele Meilen weit das Baumaterial: Kalk, Sand, Steine, Balken auf eigene Kosten mit schwerer Mühe herbeigeschleppt und am Tage der Grundsteinlegung wetteiferten Vornehme und Geringe, ihre Opferwilligkeit zu beweisen. Wer nicht Geld gibt, nicht Arbeitsleute stellt, opfert wenigstens ein Schaf. Selbst Sündenbeladene boten ihre Hände an, denn während der Arbeit ruhten alle Strafen.

So entstanden die großen Klöster, von welchen uns schon karolingische Chronisten und Dichter ruhmredig berichten und zahlreiche Bautrümmer des Mittelalters erzählen. Wir haben glücklicher Weise nicht nöthig, aus trockenen oder schwulstigen Beschreibungen und formlosen Bauresten die ursprüngliche Gestalt einer Klosteranlage zu enträthseln. Ein noch in St. Gallen erhaltener Grundplan aus dem neunten Jahrhundert gewährt uns ein lebendiges Bild, wie die alten Mönche lebten und wohnten. Auf einem mächtigen aus vier Häuten zusammengenähten Pergamentblatte hat der unbenannte Bauverständige — er stammt wahrscheinlich aus Fulda, wo man sich von Eigil's Zeiten her besser auf solche Werke verstand als am Hofe

Ludwigs des Frommen — mit bedächtiger Sorgfalt alle Theile eines wohleingerichteten Klosters gezeichnet. Obschon der Plan an den Abt Gozpert von S. Gallen gesandt wurde, welcher sich gerade (830) mit dem Neubau des Klosters beschäftigte, so bezieht er sich doch nicht unmittelbar auf dieses bestimmte Werk. Er sollte vielmehr nur zur allgemeinen Richtschnur dienen, dem Bauherrn als Muster vorschweben. Gerade dieses Absehen von allen örtlichen Zufälligkeiten erhöht den historischen Werth der Urkunde, welche ihres Gleichen in der Geschichte des Mittelalters nicht findet (Fig. 3).

Schon der Grundriß der stattlichen 200 Fuß langen und 60 Fuß breiten dreischiffigen Kirche zeigt eine gewisse Selbständigkeit und Freiheit des Verfassers von den herrschenden Ueberlieferungen. Bei der Anlage eines Doppelchores, entsprechend dem Doppelpatronate der Kirche, hält er sich zwar an das Beispiel von Centula, der Schöpfung Angilberts, und Fulda. Die beiden Vorhallen, welche sich an die halbkreisförmigen Apsiden anschließen, weichen aber von der herrschenden Uebung vollständig ab. Er gibt ihnen gleichfalls eine halbkreisförmige Gestalt. Fast scheint es, als ob die Freude an symmetrischer Anordnung auf dem Pergament diesen Gedanken geweckt hätte. Im übrigen hält sich der Verfasser das praktische Bedürfniß stets vor Augen und vertheilt die einzelnen Klosterbauten so vortrefflich, daß im Betrachter des in einfachen rothen Linien gezeichneten, durch rhythmische Beischriften erläuterten Grundrisses auch nicht der leiseste Wunsch einer Aenderung sich regt.

Auf allen Seiten umschlossen Bauten die Kirche, wodurch dieselbe, zumal sie auch am höchsten emporragte, zum Mittelpunkte der ganzen Anlage erhoben wurde. An der Südseite stößt an die Kirche die engere Behausung der Mönche, auch sie der profanen Welt möglichst weit entrückt und durch vorgeschobene Bauten der Mitte genähert. Ihr Centrum ist der vierseitige von Hallen umschlossene Klosterhof, das claustrum, welches dem atrium des römischen Hauses gleicht und an die Herkunft des Mönchthums aus den Ländern jenseits der Alpen erinnert. Die eine Halle, welche der Kirche zunächst benachbart ist, dient als Versammlungsort der Mönche (Kapitelsaal) und Sprechzimmer, die anderen Hallen grenzen an den Keller, das Schlafhaus und den Speisesaal (refectorium), welcher wieder

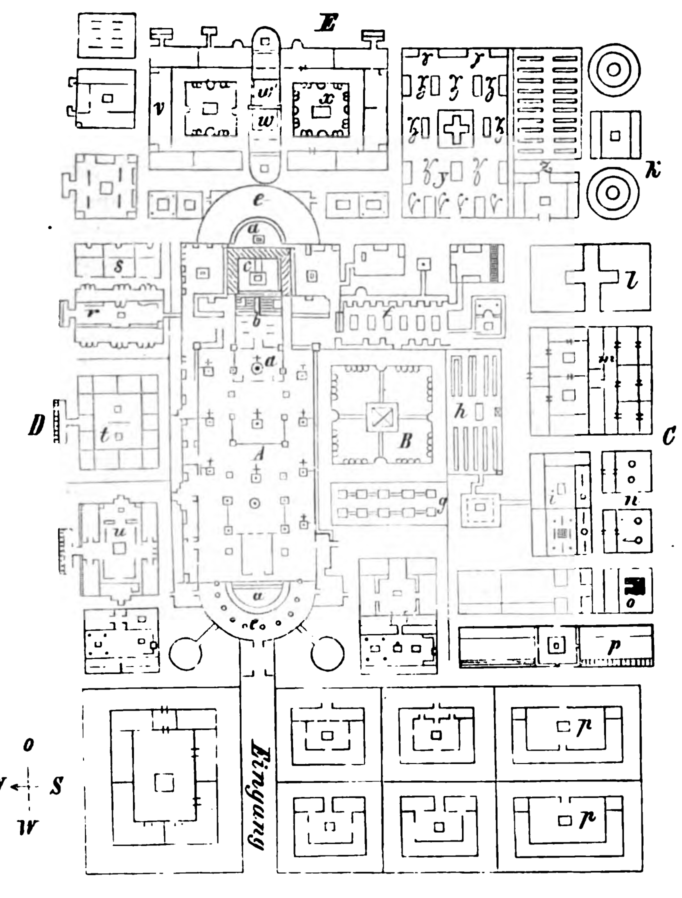


Fig. 3.

S. Gallener Klosterplan.

A. Die Kirche. a. Doppelchöre, b. Krypta, c. Altarraum, d. Ambo oder Kanzel, e Vorhöfe.

B. Das Kloster. f. Wärm- und Schlafstube, g. Keller, h. Speisesaal, i. Küche.

C. Handwerks- und Wirthschaftsquartier. k. Geflügelhof, l. Scheune, m. Werkstätten, n. Mühle, o. Tenne, p. Stallungen.

D. Abtei und Fremdenquartier. r. Abtswohnung, s. Küche und Keller, t. Schule, u. Gastwohnung.

E. Krankenquartier. v. Krankenhaus, w. Kirche, x Novizenhaus, y. Baumgarten und Friedhof, z. Gemüse- und Blumengarten.

mit der großen Küche verbunden ist. Auf derselben Südseite breiten sich dann noch nach außen zahlreiche Häuser aus, in welchen der Unterhalt und die mannigfachen Bedürfnisse der Klosterbewohner besorgt werden. Neben dem Backhause und der Stampfmühle, der Fruchtdarre und Tenne stehen die Werkstätten der Schuster, Gerber, Walker, Schmiede, Schwertfeger, Goldschmiede. Diesem gewerblichen Quartier reiht sich an der Westseite, wahrscheinlich dem äußern Klosterthore benachbart, das landwirthschaftliche Viertel an. Für die Aufzucht und die Wartung der Schafe, Ziegen, Schweine, Rinder und Pferde sind besondere Häuser vorgesehen, den Stallungen noch Wohnräume für die Züchter und Wärter beigefügt. Während hier überall weltliches Getümmel herrscht und nichts an die ursprüngliche Bestimmung der Mönche erinnert, tritt in den Bauten an der Ostseite der klösterliche Charakter der Anlage stärker zu Tage. Der Friedhof scheidet diese Abtheilung von dem Pflanzen- und Gemüsegarten, den Ställen für Geflügel und dem großen Kornspeicher, welche den Uebergang zu dem südlichen Handwerkerquartier bilden. Die kranken Mönche und die Schüler, welche sich auf den Klosterberuf vorbereiten, die Novizen, sind in sinniger Weise zu unmittelbaren Nachbarn geworden. Eine kleine Kirche, im Innern getheilt, so daß Kranke und Novizen gesondert dem Gottesdienste beiwohnen können, trennt Hospital und Noviziat. Ein kleiner Garten mit Heilkräutern, eine Krankenküche und Badestube, ein Haus für den Aderlaß und die Purganz, die Wohnung des Arztes bilden die natürliche Ergänzung des Hospitals. Wieder einen andern, mehr nach außen offenen Charakter tragen die Bauten an der Nordseite an sich. Hier hatte in einem stattlichen, mit Hallen im Erdgeschosse geschmückten Hause der Abt seinen Sitz, hier wohnten die vornehmen Gäste, für deren Bedürfnisse eine besondere Küche mit Brauerei, Bäckerei u. s. w. sorgte, und befand sich die äußere Schule, in welcher die Söhne der Vornehmen Unterricht empfingen.

Wurde auch nach diesem Plane nicht das Kloster S. Gallen und auch kein anderes, welches man namhaft machen könnte, gebaut, so darf man doch nicht glauben, daß derselbe den Mönchen allzugroße, ihre Kräfte übersteigende Aufgaben gestellt hätte. Wenn man in alten Urkunden von den verschiedenen Oertlichkeiten (camerae) liest, in welchen die Klosterhandwerker

lebten, in Klosterchroniken, wie jenen von Fontenelle, Gellona, die mannigfachen Bestandtheile eines Klosters erwähnt sieht, so gewinnt man die Ueberzeugung, daß der Schöpfer jenes Planes ganz richtig die allgemeinen Umrisse eines größeren Klosters zeichnete. Mit Recht verglich man daher schon in alter Zeit dieselben mit einem reich bevölkerten Flecken und bewundert auch in neuer Zeit die Weisheit in der Anordnung und Vertheilung der einzelnen Bautheile, sowie die Klugheit in der Herstellung behaglicher und gesunder Räume. Keine Gruppe der Klosterbewohner wird in ihren Beschäftigungen durch die anderen gestört, jede ist auf den rechten Platz gestellt. Wer mit der Außenwelt verkehren muß, findet die Wege zu ihr offen; wer zum still beschaulichen Leben verpflichtet ist, kann ungestört von weltlichen Reizungen in den inneren Klosterräumen demselben nachgehen. Die rationelle Einrichtung des ganzen Klosterbetriebes bekunden nicht allein die Pflanzengärten, in welchen die Blumenzucht übrigens auch dem erwachenden Sinn für Naturschönheit Ausdruck verleiht, sondern in noch höherem Grade die landwirthschaftlichen Bauten. Vorsorge für die Behaglichkeit der Mönche spricht aus der Anlage geheizter Stuben, Rücksicht auf ihre Gesundheit empfahl die weite Entfernung der geheimen Gemächer von den Wohnräumen. Wie eng und unbequem waren im Vergleiche zu den Klöstern die Burgen der weltlichen Herren. Man braucht nur einen Blick z. B. auf die Anlage von Citeaux zu werfen, um die unendlich reichere Lebenskunst, welche in den großen Klöstern gepflegt wurde, zu erkennen (Fig. 4). Und darin machten dieselben im Laufe der Zeit noch Fortschritte. Ein englischer Mönch Namens Eadwin hat im zwölften Jahrhunderte einen Aufriß des mit der Kathedrale von Canterbury verbundenen Benedictinerklosters gezeichnet. Derselbe wird noch in der Bibliothek von Cambridge bewahrt und zeigt, wie vortrefflich hier für reiche Wasserzufuhr gesorgt war. In Brunnen und Teichen wurde das Wasser gesammelt und nachdem es in großen Reservoirs gereinigt war, mittelst weitverzweigter Kanäle allen Klostertheilen, dem Krankenhause, der Priorswohnung, der Küche, dem Back- und Brauhause, dem Refectorium und Badehause zugeführt[9]). Die regelmäßige Anlage eines Brunnenhauses in einer Ecke des Kreuzganges in späteren Klöstern beweist die allgemeine Verbreitung kunstvoller Wasserleitungen.

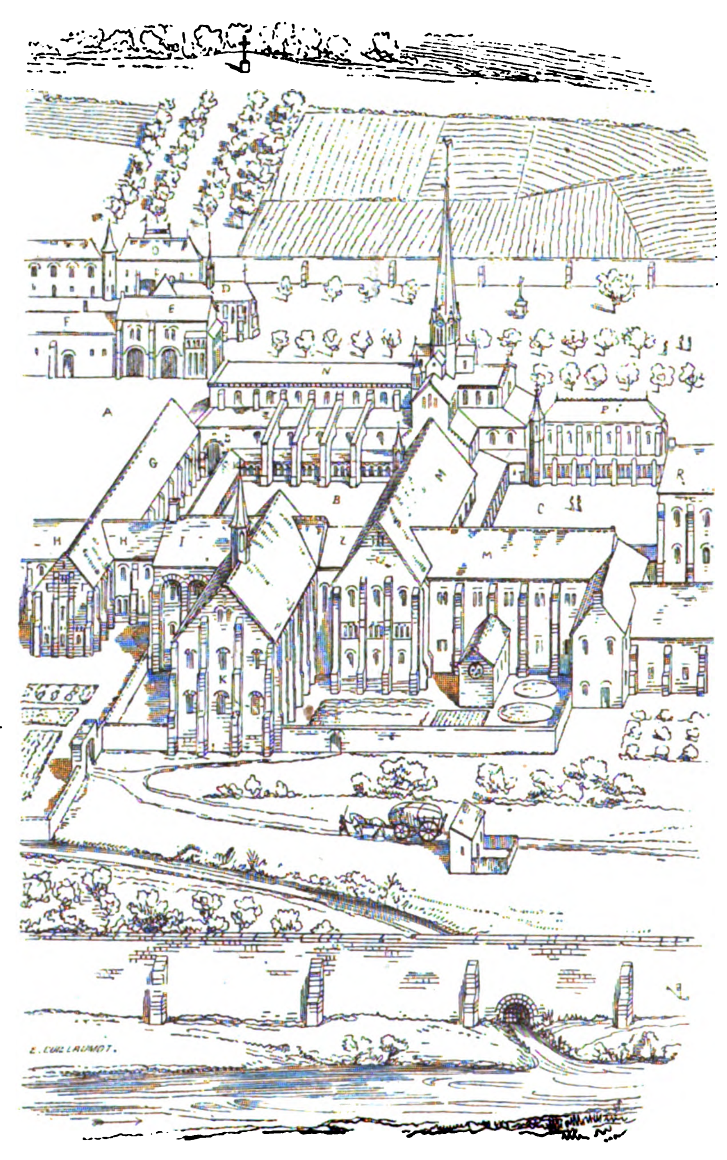


Fig. 4. Kloster Citeaux (nach Viollet le Duc).

O. Eingang zum Wirthschaftshofe. D. Kapelle. F. Stallungen. E. Eingang zum zweiten Hofe. A. Zweiter Hof. N. Kirche. B. Klosterhof. M. Schlafstube. K. Speisesaal (refectorium). I. Küche. G. Keller. H. Abtswohnung. C. Kleiner Klosterhof. P. Novizenhaus? R. Krankenhaus.

Diese Brunnenhäuser beweisen aber ferner, daß selbst für rein praktische Zwecke in den Klöstern vornehme Formen gefunden wurden. Den Mönchen wurden in denselben die Haare verschnitten, sie bieten jedoch gleichzeitig auch mit ihrem Ausblicke auf den bepflanzten Klosterhof, mit ihrem hohen Gewölbe und schmucken Baugliedern einen behaglich kühlen, angenehmen Aufenthalt.

Das hieße übertreiben, wollte man den Klöstern schlechthin ein vornehmes Wesen zuschreiben. Wohl aber scheuten sie nicht die Berührung mit den vornehmen Ständen und traten wenigstens durch ihre Vorstände, die Aebte und Prioren, in die stolze Herrenwelt ein.

Noch stand Fulda in junger Blüthe und schon beriethen nach Ratgars Absetzung die Mönche, ob es sich nicht empfehle, den neuen Abt aus dem Kreise der Vornehmen zu erkiesen. Er werde, so sprachen die Verfechter dieser Meinung, das Kloster gegen die Grafen und die Mächtigen überhaupt wirksam schützen und die Gunst des Kaisers demselben zuwenden. Namentlich wenn ein Kloster von einem Herrengeschlechte gegründet und mit reichen Gütern bedacht worden war, verpflichtete die Dankbarkeit, demselben einen größern Einfluß zu gönnen, wie es andererseits im Interesse der in der Landschaft herrschenden Familien war, stetig enge Beziehungen zu dem immerhin einflußreichen Kloster zu unterhalten. In vielen Fällen erschien das letztere als eine gute Versorgungsanstalt für jüngere Söhne und Töchter und bildete es eine Zufluchtsstätte für solche, welche im Glanze des weltlichen Lebens nur bittere Enttäuschungen erfahren hatten. Schon im eilften Jahrhundert klagt ein Kircheneiferer dagegen, daß die Mönche bei der Abtwahl auf äußere Vorzüge und insbesondere auf Ahnenruhm (claros proavorum titulos) ein so großes Gewicht legen und nicht in England allein, wo uns die meisten Nachrichten vorliegen, galt die Regel, natürliche Töchter des Königs und vornehme Frauen zu Abtissinnen zu wählen.

Je mehr die Klöster an Reichthum und äußerer Macht wuchsen, desto schwieriger wurde die ärmliche Lebensweise, welche die Ordensregel empfahl, bewahrt. Sie hielt Stand, so lange die Klöster auf den Ertrag der eigenen Händearbeit angewiesen waren, also in der ersten Zeit nach der Klostergründung. Da

begnügten sie sich mit hartem Gersten- oder Haferbrode und erachteten Gemüse, welches ihnen ein Freund aus Barmherzigkeit schenkte, als Leckerbissen. Da tranken sie außer Wasser nur Milch. Kamen Gäste, so wurde ein Mönch zum Fischfang ausgesendet, denn in Fischen, Butter und Käse bestand die ganze Köstlichkeit. Noch brauchte es kein anderes Gewürze, um die Speisen schmackhaft zu machen, als die den Mönchen wohlbekannten Nachtwachen, Händearbeit und, wie naiv zugefügt wird, die Verzweiflung, eine bessere Kost zu empfangen. Das alles änderte sich aber natürlich, als der Grundbesitz und mit ihm der Reichthum wuchsen, von allen Seiten stattliche Spenden flossen und fast überall Wohlthäter sich fanden, welche ausschließlich die Verbesserung der Mönchskost sich zum Ziele setzten, eine „Tröstung" oder „Liebe" d. h. einen Extrabecher Wein, oder eine „Menschlichkeit" d. h. ein Mehr über das gewöhnliche Maß von Speise und Trank schenkten. Bald war der Grund solcher Mildthätigkeit Mitleid mit der schlechten Mönchskost. K. Otto spendet z. B. den Mönchen eines Trierer Klosters Wein, als er sah, wie sie in der Sonnenhitze schmachteten und Bischof Meinwerk den Mönchen von Abdinghofen Speck, weil ihr Gemüse zu trocken schmeckte. Bald war es der Wunsch, durch solche Gaben die Freudigkeit der Mönche im Gebete zu erhöhen. Ein Jahresgedächtniß zu stiften, nach dem Tode sich das fleißige Gebet der Mönche zu sichern und dadurch der Fürbitte der Heiligen theilhaft zu werden, mußte jedem Gläubigen als wichtige Sache gelten. Zur Aneiferung der Mönche dienten die Schenkungen von Wein, besseren Fischen, feinerem Brod, welche am Tage des Anniversars genossen werden sollten. Die Widmung derselben besagt ausdrücklich, daß sie gemacht sind „damide si mir, inde mines heren inde unsrer vorfaren deste baz bedenken." Trafen günstige Zustände zusammen, so konnte es leicht geschehen, daß der Klosterkalender mehr als hundert Tage im Jahre aufzählte, an welchen den Mönchen Extraspeisen gereicht wurden. Mit den Gedächtnißtagen standen die Festtage auf gleicher Stufe. Auch für diese galt der Grundsatz, daß die größere Mühe des Singens und Betens durch den längeren Genuß bei Tische ausgeglichen werden müsse. Das Wort: duplex bedeutet in der alten Mönchsprache sowohl die doppelte Zahl der Psalmen, welche an hohen Festtagen gebetet wurden,

wie auch die doppelte Zahl der Speisen, die dann aufgetragen wurden.

Selbstverständlich erfreuten sich nicht alle Klöster des gleichen Wohllebens, gab es im ganzen Mittelalter reichere und ärmere Klöster und in jedem Kloster einzelne Mönche, welche sich kasteiten, hartnäckig dem Fleischgenuß widerstanden, wie auch von solchen berichtet wird, welche absichtlich erst die Kutte durch den Schmutz zerrten, ehe sie dieselbe anzogen. Auch übten landschaftliche Sitten großen Einfluß. Die saftigen Würste, die fetten Braten, die Krapfen und Fladen, welche wir als Lieblingsspeisen bairischer Klöster urkundlich kennen lernen, kommen in anderen Ländern nicht so häufig vor. Immerhin darf man die Behauptung aufstellen, daß auch in dem Kreise des materiellen Lebens die Klöster ihre wirthschaftliche Klugheit bewährten. Sie machten ihre Einkäufe im Großen und an den besten Quellen und wußten für die eingeführten Waaren und Lebensmittel sich stets Zollfreiheit zu verschaffen. Damit hängt die große Duldsamkeit, welche sie gegen Juden beobachteten, zusammen. Diese waren als Geldverleiher schon wegen der mannigfachen Geldgeschäfte, in welche größere Klöster häufig verwickelt wurden, unentbehrlich. Ueber ihre Zudringlichkeit, wie sie im Kloster, selbst in der Kirche herumlaufen, den Klosterschatz benutzen, um hier ihr gemünztes Geld sicher zu bergen, und sich brüsten, daß die Heiligenschreine eigentlich von ihnen stammen, weil sie dazu das Metall geliefert, wird zuweilen Klage geführt[10]). Abschütteln ließ sich die Abhängigkeit nicht leicht, da die Geldbedürftigkeit verschwenderischer Aebte das Band immer neu knüpfte. Seltsam weht es uns aber auch jetzt noch an, wenn wir z. B. lesen, daß im dreizehnten Jahrhundert in der Londoner Judenschule, einer Art Börse, über den Credit des Klosters St. Albans verhandelt wurde. Beweisen diese Beziehungen eine größere Unbefangenheit der Gesinnung, als sie sonst Zeitgenossen übten, so spricht dann wieder aus der Art und Weise, wie der Klosterbesitz verwaltet, die Einkünfte unter die verschiedenen Klosterämter vertheilt wurden, die Sorge, daß kein Dienst durch Mangel an Mitteln leide, eine hoch entwickelte Finanzwirthschaft.

Das Bild eines Klosters mit dem Abte, dem Herrscher an der Spitze, mit den mannigfachen Beamten, dem Prior, dem Kellermeister, Kämmerer, dem Schatzmeister, welche theils über

der Mönchsgemeinde stehen, theils in die einzelnen Geschäfte sich theilen, mit den ritterlichen Vögten, den Vasallen und endlich mit der zahlreichen Klosterfamilie, welche die verschiedensten Gewerbe in sich faßt, und den noch zahlreicheren Hintersassen und Eigenmännern, muß man im Auge halten, will man den Antheil der Mönche an der künstlerischen Thätigkeit des Mittelalters richtig beurtheilen.

Haben die Klöster die Kunstrichtungen, welche im Mittelalter aufeinander folgten, wesentlich mitbestimmt? Besteht wohl gar zwischen der Entwickelung des Klosterwesens und den Fortschritten der bildenden Künste ein nachweisbarer Zusammenhang, so daß mit der Stiftung eines neuen Ordens auch die Gründung einer neuen Kunstweise Hand in Hand geht? Uebten endlich die Mönche so zahlreich und regelmäßig persönlich die einzelnen Künste, daß von einer Kunstpflege durch die Mönche in den Klöstern als einer herrschenden Gewohnheit gesprochen werden kann?

Zwei Thatsachen sprechen zu Gunsten eines tiefgehenden Einflusses. Die Kunst des Mittelalters besitzt einen stark ausgeprägten religiösen Charakter und steht vorwiegend im Dienste der Kirche. Die Mönche sind die stärksten Träger der religiösen Gedanken, die Hauptorgane des kirchlichen Lebens gewesen. Sollten sich da nicht enge Wechselbeziehungen allmälich ausgebildet haben? Ganz sicher gilt es von den künstlerischen Vorstellungen. Die Gegenstände der Darstellung empfingen die Maler und Bildhauer von geistlichen Kreisen überliefert. Was Mönche lehrten, predigten und besangen, findet lauten Wiederhall in den Kunstwerken. Und wenn sich in den Klosterkreisen die Stimmung ändert, wenn im eilften und zwölften Jahrhundert z. B. die Phantasie hier mit finsteren, unheimlichen Spukgestalten erfüllt wird, dann folgt auch bald die Kunst auf diesem Wege nach, ähnlich wie sie später das Schwärmerische, Verzückte den Genossen des heiligen Franziskus ablauscht. Kein Zweifel, die Richtung der Gedanken wurde den Künstlern gewöhnlich von Mönchen und Geistlichen gewiesen. Diese gaben ihnen Kunde über die Gestalten, welche sie verkörpern wollten, und ließen bald diese, bald jene Empfindung in der Künstlerseele stärker anklingen. Ohne Mariencultus keine marianische Kunst. Aber das waren doch schließlich nur stoffliche Anregungen. Den Künstlerkreisen werden die Mönche deshalb noch

nicht zugeschrieben werden, so wenig, wie Aebte als Baumeister gelten können, weil sie über die Eintheilung der Klosterräume, ihre Lage und Größe bindende Bestimmungen treffen.

Die Frage muß vielmehr so gestellt werden, ob die Entwickelung der Kunstformen im Mittelalter von den Klöstern abhängig war und mit den Aenderungen im Klosterwesen Hand in Hand ging. Zunächst gibt es einen Benedictinerbaustil? Sind wir auch über den Ursprung des im frühen Mittelalter herrschenden Baustiles und seine ältesten Schicksale nicht so genau unterrichtet, als es wünschenswerth wäre — denn die ganze Kunstgeschichte des Mittelalters ist vorläufig noch mehr eine Summe von Problemen und Vermuthungen, als von endgiltig ergründeten Thatsachen — so reicht doch unsere Kenntniß hin, um klar zu schauen, daß die sogenannte romanische Baukunst sich nicht von einem einzigen Mittelpunkte ausbreitet, sondern aus mehreren von einander unabhängigen Gruppen besteht, nach den verschiedenen Landschaften sich gliedert. Jenachdem sich noch römische Traditionen wie z. B. in Südfrankreich, am Rhein lebendig erhalten haben, oder die Anwohner auf ihre eigene Kräfte angewiesen sind, empfängt der Baustil sein besonderes Gepräge. Es bildet sich ein Provinzialtypus aus, welcher allerdings in einzelnen Fällen durch äußere Einflüsse umgestaltet wird, aber schließlich doch die Herrschaft behauptet. Gerade daß wir im Stande sind, solche Abweichungen zu erkennen, daß sie uns wie eingesprengte Stücke in einem Krystallkörper erscheinen, beweist die Abgeschlossenheit der Provinzialstile. Ebenso kann fast immer der äußere Einfluß, welcher z. B. eine eigenthümliche Chorbildung, eine veränderte Gestalt der Decken- und Mauerstützen bedingt, nachgewiesen werden. Die Benedictinerkirchen zeigen keinen Unterschied von der landschaftlichen Bauweise. Sie sind derselben angepaßt, ähnlich wie sich ja auch die kirchliche Richtung der gerade herrschenden Volksstimmung angepaßt hatte. Bei mancher Cluniacenserkirche stoßen wir auf eine beträchtliche Erweiterung der Vorhallen. Ob dieselben zur Aufnahme von Pilgern an großen Festtagen oder von Büßern dienten, wissen wir nicht; jedenfalls haben sie auf den architektonischen Stil keinen Einfluß geübt, dagegen bedeutet das Tonnengewölbe, welches gleichfalls bei mehreren Cluniacenserkirchen angetroffen wird, keine Eigenthümlichkeit des Ordens,

sondern ist auf die Bausitte der burgundischen Landschaft, in deren Umkreise diese Kirchen errichtet wurden, zurückzuführen. Vergeblich hat man ferner nach den Merkmalen eines besonderen Cisterzienserstiles gespähet. Die Regel empfahl eine größere Einfachheit des Baues, die Klostersitte bedingte die Anlage von mehreren Chorkapellen, in welchen die Mönche sich ungestört dem Gebete und anderen kirchlichen Pflichten widmen können. Das Klosterbedürfniß gab Anlaß zu einzelnen Aenderungen im Baurisse, ein Wechsel im Baustil und in den architektonischen Formen ging aber nicht von den Klöstern aus. Wenn hervorgehoben wird, daß aber doch in den Cisterzienserkirchen der Gewölbebau zu reicherer Entwickelung gelangt und nicht selten bereits die gothische Construktion in ihnen anklingt, so erklärt sich diese Thatsache einfach aus der französischen Herkunft des Ordens. In Frankreich hatte die neue Bauweise im Laufe des zwölften Jahrhunderts allmälich festen Fuß gefaßt. Aus ihrer Heimat verpflanzten dieselbe die Cisterzienser in die angrenzenden Länder. Man kann sie als Träger der frühgothischen Architektur, aber nicht als die Schöpfer bezeichnen. Mit einem Worte: Die von den Klöstern ausgehende Baukunst — und das Gleiche gilt von der Plastik und Malerei — erscheint der örtlichen und zeitlichen Kunstsitte unterthan, fügt sich derselben, welche nicht innerhalb der Klostermauern die ersten Wurzeln geschlagen hat, vielmehr aus mannigfachen Elementen stetig sich herausbildete.

Schränkt sich daher der Einfluß der Klöster auf die Kunst des tieferen Mittelalters wesentlich nur auf die Verpflanzung und Verbreitung einzelner Muster ein, so bleibt doch ein größerer Antheil der Mönche an der Kunstthätigkeit, eine Uebung der Künste in den Klöstern nicht ausgeschlossen. Müssen wir doch bei der Uebertragung eines Bautypus aus einem Lande in das andere, bei der Anweisung, daß die neue Klosterkirche die Gestalt einer älteren tragen solle, mindestens ein gutes Gedächtniß für Formen voraussetzen. Die Urkunden bestätigen auch die Theilnahme von Mönchen an dem Kunstbetriebe. Aber allerdings nur eine Theilnahme, keineswegs den ausschließlichen Besitz.

Was zunächst die Künstlerinschriften betrifft, so fällt auf, daß in denselben eine Beziehung auf den Klosterstand, zwei bis drei Fälle ausgenommen, nicht vorkommt, dagegen in Italien, wo sich die meisten Inschriften erhalten haben, Beiwörter, welche

auf einen lebendigen Künstlerstolz deuten, Lokalschulen, eine zünftige Verfassung, Vererbung der Kunst vom Vater auf den Sohn vermuthen lassen, häufig wiederkehren. Wenn da und dort der Künstler ein magister probatus, laudatus, doctus, gnarus, ein anderer Dädalus gerühmt wird, so schließen wir daraus nicht blos auf eine größere Fachtüchtigkeit, welche an einen Kunstbetrieb nebenbei, neben mannigfachen frommen Werken nicht denken läßt, sondern auch auf den Laienstand der Künstler. Dem Geiste und den Satzungen des Mönchsstandes würde eine solche Ruhmredigkeit schlecht entsprechen. Wenn longobardische Maurer, die sogenannten magistri Comacini, in geschlossenen Gruppen Verträge abschließen und arbeiten, so müssen wir wohl eine Art zünftigen Verbandes auch dann annehmen, wenn wir den Namen Comacini vom Comersee und nicht von der Vereinigung mehrerer Meister zu einer Genossenschaft, was wahrscheinlicher ist, ableiten. Daß Marmorarbeiter auch weit von Rom weg sich magistri oder marmorarii Romani bezeichnen, läßt an das Dasein einer Lokalschule denken, welche sich gerade in diesem Kunstzweige auszeichnete und deshalb selbst in die Fremde geholt wurde. Was von Italien gilt, muß aber noch nicht für das ganze Abendland Geltung haben. Zahlreiche Zeugnisse verbürgen den Fortbestand des Kunstbetriebes durch Laien auch nach dem Sturze des weströmischen Reiches in Italien, wo überhaupt städtisches Leben und städtische Einrichtungen allen nationalen Verschiebungen zum Trotze sich aufrecht erhalten haben.

Die Fortdauer der Laienkunst in Italien (und im römischen Gallien) zugegeben, erscheint dann auch der Stand der Künstler, welche aus diesen Ländern nach dem weiteren Norden berufen wurden, kaum zweifelhaft. Hier baute man nicht allein „more Romanorum“ die Kirchen, d. h. errichtete sie statt aus Holz aus behauenen Steinen, und holte aus Rom Gemälde, wie es z. B. der Abt Benedictus von Wiremouth im siebenten Jahrhundert that, sondern ließ auch Steinmetzen, Glaser aus dem Süden kommen und war stolz, wenn heimische Männer bei den Fremden in die Lehre gingen, so daß die Bauten nicht mehr durch die Hände der Italiener, sondern durch die Geschicklichkeit der „Barbaren“ emporstiegen.

Dieses alles trifft aber doch nur Landschaften, welche einen

regeren Verkehr mit Italien unterhalten, und wird aus vorkarolingischer Zeit berichtet. Es müssen daher Zeugnisse aus späteren Jahrhunderten zur Lösung der Frage herangezogen werden. Und da stoßen wir allerdings auf manche Aebte und einfache Mönche, deren Tüchtigkeit namentlich im Baufache gerühmt wird. Wir hören die Kunst der Aebte von Fulda Ratgar und Eigil preisen, erfahren, daß der Mönch Edemeram in Tegernsee zur Zeit des Abtes Ellinger die Altarräume der Kirche einwölbte und lernen u. a. den Abt Leduinus von St. Vaast bei Arras, den Mönch Alquerus von St. Bertin als Baukundige kennen. Als Bildhauer, Goldschmiede, Gießer werden außer dem bekannten Tutilo und dem mit Dädalus verglichenen Winihard von S. Gallen noch Mönche in Trier, Winchester, Floriac, Zwifalten genannt. Vollends unter den Malern des tiefern Mittelalters treffen wir häufig Mönchsnamen an, von Candid und Notker in Fulda und S. Gallen bis auf die Illuminatoren des eilften und zwölften Jahrhunderts. Wir erfahren durch ein Verzeichniß der Künstler, von welchen hier nur einige Proben geboten wurden, nichts neues. Die Thätigkeit einzelner Mönche in den verschiedenen Kunstzweigen ist eine feststehende Thatsache. Wer hätte auch im Anfange des Klosterlebens im Norden, als in abgelegenen Gegenden, fern von städtischer Cultur Klöster gestiftet wurden, die Mönche ersetzen können? Historisch bedeutsam würde aber diese Thatsache erst dann werden, wenn sich beweisen ließe, daß der Kunstbetrieb im tieferen Mittelalter ausschließlich in mönchischen Händen lag. Das war aber urkundlich nicht der Fall. Zu den Mönchskünstlern gesellen sich zu allen Zeiten noch Männer, welche anderen Berufskreisen angehören. Da sind in erster Linie die Bischöfe zu nennen. Mögen auch einzelne derselben in den äußeren Klosterschulen ihre Erziehung genossen haben, so darf man sie doch nimmermehr dem Mönchsstande zuzählen. Fallen selbst viele Aebte nicht unter die Kategorie der eigentlichen Mönche. Wir modernen Menschen können uns nur schwer in die Gestalten des Mittelalters hineindenken. Wir messen sie in der Regel mit einem Maße, welches ihre eigene Zeit nicht kannte. Bischöfe trugen allerdings den geistlichen Rock, dieser hatte aber in den Jahrhunderten des Mittelalters nicht dieselbe Bedeutung, wie ein Priesterkleid in jüngeren Tagen. Wir betonen die theolo-

gische Seite ihres Berufes, obschon gar viele unter ihnen in weltlichen Geschäften ihr Leben zubrachten und hier ihren Beruf fanden. Das Wissen derselben besaß allerdings einen kirchlichen Anstrich, wie die ganze vornehme Cultur des Mittelalters, wir kommen aber ihrem Wesen doch näher, wenn wir die Kirchenfürsten nicht als gelehrte Theologen auffassen, sondern als Männer, welche sich die Kenntnisse angeeignet haben, welche wir heutzutage als akademische Bildung bezeichnen. Diese Bildung setzte sie in den Stand, in die politische Welt einzutreten. Staat und Kirche waren vom neunten bis zum dreizehnten Jahrhunderte durch so viele Wechselfäden mit einander verknüpft, daß ein Uebergang aus dem Dienste des einen in den Dienst des andern ganz natürlich erscheint. Die Kirche gab in ihren Lehranstalten die für die Leitung und Verwaltung der öffentlichen Dinge nothwendige Bildung, der Staat bot den Boden, diese Bildung zu verwerthen. Bischöfe und Cleriker nahmen eine ähnliche Stellung ein, wie heutzutage die Staatsbeamten. Bischöfe und Cleriker begegnen uns in allen fürstlichen Kanzleien.

Der Antheil dieser Männer, wir dürfen sie wohl als Säkularclerus bezeichnen, an dem Kunstleben des Mittelalters kann nicht füglich den Mönchen zugeschrieben werden. Sie athmeten nicht den Geist, welcher in den Klostermauern wehte, sie standen durch ihre Thätigkeit mitten auf dem Volksboden. Die Natur dieses Antheiles wird durch ihre soziale Stellung deutlich gemacht. In einzelnen Fällen kann man auch Bischöfen eingehende Fachkenntnisse nicht absprechen, so z. B. dem Bischofe Benno von Osnabrück, welcher (1068—1088) die Sicherungsarbeiten am Speierer Dome leitete. Doch bilden solche Fälle nach allen uns vorliegenden Nachrichten nur Ausnahmen. In der Regel erscheinen die Bischöfe als Gönner und Förderer der Künste. Sie bestellen Kunstwerke, bestimmen den Inhalt der Bilder, leiten die Bauten, prüfen die Risse, ordnen die Größe und Stellung der Bautheile an, lenken den Blick der Bauleute auf Muster, welche sie auf ihren Reisen und Wanderungen kennen gelernt haben, üben über dieselben die Aufsicht, bestellen die Meister und beschaffen die Mittel für die Ausführung des Werkes. Diese mannigfachen Obsorgen liegen alle in dem knappen kurzen Wort: aedificavit, fecit verborgen, mit welchem die Zeitgenossen die Kunstthätigkeit der Bischöfe und Aebte (ebenso wie

jene der Könige und Fürsten) bezeichneten. Wer da meint, es werde in das Wörtchen zu viel eingelegt, der prüfe den Inhalt der ausführlicheren Urkunden. Nur auf ein allgemeines Bauregiment bezieht sich die Nachricht vom Bischof Otto von Bamberg, welcher 1097 den Meistern und Bauleuten am Speierer Dome vorgesetzt wurde, nur das Interesse des Bauherrn trieb Erzbischof Poppo von Trier so fleißig auf die Werkplätze, daß er sich hier den Sonnenstich holte, an dessen Folgen er 1047 starb. Was vom Bischofe Bernward von Hildesheim und Erzbischof Thiemo von Salzburg so gleichlautend berichtet wird, daß man beinahe an eine Uebertragung der Charakterzüge von einer Person auf die andere denken möchte, spricht bei genauer Erwägung nicht für eine praktische Kunstthätigkeit der beiden Bischöfe. Bischof Bernward erwirbt sich Kenntnisse in der Malerei, in der Skulptur und in der Kunst Edelsteine zu fassen; sein erfinderischer Geist läßt ihn musivische Estriche und den gebrannten Dachziegel wieder in Uebung bringen. Der weite Umfang dieser Fähigkeiten bei einem Manne vornehmen Geschlechtes, der überdieß in allen freien Künsten bewandert und in der Kanzlei des Kaisers ebenso heimisch war wie im Palaste desselben, läßt nur den Schluß zu, daß seine Wirksamkeit vorwiegend in Anregungen und Anweisungen sich ergieng, daß er den Künstlern Gedanken gab, ihnen neue Aufgaben zuwies und für ihre Ausbildung Sorge trug. Damit stimmen auch die beglaubigten Nachrichten von der Errichtung mannigfacher Werkstätten und von der Empfehlung und Herbeischaffung fremder und älterer Muster, damit dieselben nachgebildet würden. Wären die dem Bischof Bernward oder Thiemo zugeschriebenen Goldschmiedearbeiten und plastischen Werke wirklich aus ihrer Hand hervorgegangen, so müßten sie doch einzelne Merkmale, welche den gemeinsamen Ursprung verrathen, besitzen. Das ist aber bei den Bernwardswerken in Hildesheim keineswegs der Fall und vollends die Skulpturen, welche im Salzburgischen auf den Namen Thiemos gehen, müssen in eine spätere Zeit gesetzt werden.

Daß diese Ansicht von der Stellung der Kirchenfürsten zu dem Kunstleben des Mittelalters die richtige sei, sie wohl regen Kunstsinn besaßen, die praktische Kunstpflege aber nicht in ihren Händen ruhte, sagen nicht blos die Urkunden, das sprechen auch

die Denkmäler aus. Keinem Beobachter der älteren romanischen Baukunst entgeht der auffallende Gegensatz zwischen der künstlerischen Absicht und der Ausführung. Die letztere entspricht selten dem allgemeinen Baugedanken, welcher dem Werke zu Grunde liegt. Dieser ist groß und kühn genug, weist auf gute Muster hin, deutet den Wunsch reicherer Gliederung an. Die Werkleute aber, im Mittelalter überhaupt selbständiger gestellt als in neueren Zeiten und in der Behandlung der Einzelglieder wenig durch feste Vorlagen gebunden, verstanden sich noch schlecht auf die Maße und Verhältnisse, besaßen keinen rechten Ueberblick, arbeiteten nicht aus dem Ganzen heraus, sondern fügten das eine an das andere, so daß die volle Einheit und die Harmonie fehlt. Sie halten z. B. nicht die Abstände der Pfeiler genau ein, berechnen nicht sorgfältig die wirkenden Kräfte, verschwenden hier, geizen dort und lassen in der Aufeinanderfolge der Theile und Glieder die schöne Nothwendigkeit, die es nicht anders duldet, vermissen. Wir können diese Vorgänge nur so erklären, daß nicht derselbe Wille und Verstand den Baugedanken entwarf und ihm dann Leben gab. Der Bauherr äußerte seine Wünsche, bestimmte auch die Größe und die Theile des Werkes, er beschrieb das Muster, welches er nachgeahmt wissen wollte. Reiseerinnerungen wandelten sich vielleicht in Mahnungen, die nothwendige Rücksicht auf kirchliche Bedürfnisse in feste Vorschriften. Diese Weisungen und Andeutungen übertrugen dann die Baumeister und Bauleute in greifbare Formen, so gut und so schlecht, als ihre Bildung und ihre Fähigkeiten es gestatteten.

Auf diese Weise wird der Zwiespalt zwischen Plan und Ausführung am ehesten verständlich. Den Bauherren mangelte die Fachkenntniß, den Baumeistern fehlte die feinere Bildung und die schöpferische Initiative. Als Laien konnten sie die Schranken des Handwerks schwer überschreiten, die Mittel zum Gewinne übersichtlicher, umfassender Kenntnisse selten erreichen. Daß aber die ausführenden Kräfte dem Laienstande angehörten, sagen uns nicht blos die zahlreichen Rechtsurkunden, in welchen Steinmetzen, Zimmerleute, Maurer, Goldschmiede, Holzschnitzer, Glaser, Maler als Zeugen auftraten, dasselbe lehren auch die eingehenden Erzählungen von der Kunstpflege und dem Bau-

betriebe im Mittelalter. Bei dem Baue des Klosters des h. Gregor in Constanz, welches Bischof Gebhard am Ende des zehnten Jahrhunderts errichtete, stürzte der Werkmeister, welcher dem ganzen Baue vorstand (opifex qui praeerat operi toto), vom Gerüste und fiel halbtodt auf den Boden. Zwischen dem Bauherrn und dem Baumeister wird also deutlich unterschieden, der letztere ist namenlos, wird einfach nach seinem Geschäfte bezeichnet, was gewiß unterblieben wäre, wenn er dem vornehmeren Stande der Cleriker angehört hätte. Als ein Einwohner von Constanz wird aus gleicher Zeit ein armer Krüppel angeführt, der sich aber als Holzschnitzer auszeichnete und die Thürflügel des Domes kunstreich fertigte. Ein anderes Beispiel. Als die Arbeiter in Paderborn (XI. Jahrh.) am Dome arbeiteten, trat an den Bischof Meinwerk ein unbekannter Mann heran und erbot sich zur Dienstleistung. Um seine Kenntnisse befragt, gibt er sich als Zimmermann und Steinmetz aus. Seine Fähigkeiten werden erprobt und er vom Bischofe dem ganzen Werk vorgesetzt. Er war offenbar ein Wanderkünstler, wie uns solche mehrfach in den Chroniken vorgeführt werden. Einzelne Landschaften besaßen einen größeren Reichthum an geübten Kräften als andere. Aus diesen werden die Bauleute oft in weiter Ferne geholt, so bei dem Baue des Klosters Schildesche in Westfalen (X. Jahrh.), wohin die Maurer und Steinmetzen aus Frankreich berufen wurden, so bei dem Baue der Abtei St. Benigne in Dijon, bei dem Speierer Dombau. Die Werkleute vom Mutterkloster der Prämonstratenser (XII. Jahrh.) theilten sich nach ihrer Nationalität in Deutsche und Franzosen. Die bischöflichen Bauherren suchten stets fachkundige Meister zu gewinnen und verschmähten selbst Listen nicht, um hinter die geheimen Künste derselben zu kommen. Durch kundige Werkleute, per operarios gnaros (denn so und nicht per operarios graecos muß die bekannte Stelle in der Vita Meinwerci gelesen werden), ließ Bischof Meinwerk die Bartholomäuskapelle in Paderborn errichten, Bestechung wandte Bischof Konrad von Utrecht (1099) an, um das Geheimniß des friesischen Baumeisters Plober, in sumpfigem Boden feste Fundamente zu legen, zu erforschen. Nicht unwesentlich ist endlich der Umstand, daß keineswegs nur um Gotteslohn an der Kirche gearbeitet wurde. Vielmehr lesen wir auch von Summen, welche

gespendet wurden, um die Werkleute zu bezahlen und hören von Klagen, daß die Bevölkerung vom Ackerbau abgezogen werde, weil sie durch Baudienste sich einen besseren Erwerb verschaffe. Meister und Werkleute gehörten also auch im tieferen Mittelalter schon dem Laienstande an.

Faßt man die einzelnen Beobachtungen zusammen, so gewinnt man folgende Thatsachen. Mönche und Männer geistlichen Standes üben in Augenblicken frommer Begeisterung Handlanger- und Handwerksdienste. Einzelne begabtere sind auch als wirkliche Künstler thätig. Aber von diesen Künstlermönchen werden nicht selten viele und lange Wanderungen berichtet. Sie werden wegen ihrer Künstlerschaft von den Klöstern ausgeliehen, in verschiedene Städte gerufen, so daß es den Anschein gewinnt, als wenn das Mönchthum einen nur nebenbei ihnen anklebenden Charakter bildete. Sie erhalten ihre Kunstbildung nicht regelmäßig im Kloster, sondern treten erst im späteren Alter als gereifte Künstler in dasselbe. Liegen reichere biographische Züge von denselben vor, so findet sich geradezu ein romanhaftes Element denselben einverwebt. Wir denken außer an Tutilo an den Hugo von Montierender (X. Jahrh.), der als Knabe einem Kloster dargebracht wurde, aber als Jüngling aus demselben nach Chalons floh und dort ein flottes Künstlerleben führte. Der Bischof erkannte seine Fertigkeit im Malen und benutzte denselben für kirchliche Zwecke. An seinem Leben nahm er so wenig Anstoß wie die Mönche von Montierender, zu welchen er im Gefolge des Bischofes gelangte. Sie gaben ihm außerhalb der Klausur Unterkunft, versahen ihn nicht nur mit dem Nöthigen, sondern auch mit dem Ueberflüssigen und freuten sich seiner Werke. Wir schließen aus diesen Erzählungen, daß das Künstlerthum nicht recht in den Rahmen des mönchischen Lebens paßte. Aehnlich deutet der Umstand, daß die Erlernung der mechanischen Künste in den Biographien des Bernward von Hildesheim und Thirmos von Salzburg besonders hervorgehoben, gleichsam entschuldigt wird, daraufhin, daß solche Beschäftigungen als eine Ausnahme betrachtet wurden. Viel größer als die Zahl wirklicher Mönchskünstler ist die Summe von Künstlern, welche als Dienstpflichtige im äußeren Klosterverbande lebten, auf Kosten der Klöster unterrichtet wurden und ihre Thätigkeit vorwiegend für die Kirche und das Kloster übten.

Solche „famuli, pueri, juvenes“ werden wiederholt genannt; sie gehören zur Klosterfamilie, wie die Wirthschaftsleute, die Handwerker, die Reisigen, sie können aber nicht dem eigentlichen Mönchsstande zugeschrieben werden. Endlich aber lernen wir in allen Jahrhunderten, in allen Ländern Laien kennen, welche die Künste gewerbemäßig treiben, bald feste Sitze haben, bald wandernd ihr Brod verdienen. So war es in der karolingischen Periode, als Angilbert die Abtei Centula baute, so im zehnten Jahrhunderte, als Abt Johannes von Gorze seine Thätigkeit in Lothringen entfaltete, so im eilften Jahrhundert in Monte Cassino unter Abt Desiderius und im zwölften in S. Denys unter Abt Suger.

Das Bild der Kunstzustände im tieferen Mittelalter zeigt uns keineswegs das Kloster als den ausschließlichen oder auch nur überwiegenden Ausgangspunkt der künstlerischen Thätigkeit, wohl aber sind Kirchen und Klöster die wichtigsten Zielpunkte, welchen Künstler aller Art zuströmten, wo sie reiche Beschäftigung, lohnende Aufgaben, auch mannigfache Belehrung und Anregung fanden. Die Kunstpflege gewann hier, wie in späteren Zeiten an einzelnen Höfen eine heimische Stätte. Den weltlichen Fürsten der neueren Jahrhunderte gingen die Kirchenfürsten des Mittelalters in der richtigen Werthschätzung der Kunst voran, auch darin das Dichterwort bewährend, daß sie früher klüger waren als die anderen Menschen.

Die schärfere Umschreibung des Antheiles der Kirchenmänner an der Kunstthätigkeit im Mittelalter fällt bei dem Urtheil über das letztere schwer in das Gewicht. Mit der Meinung, daß die Kunst von den Klöstern ausging und in den Mönchen ihre Vertreter besaß, verband sich unwillkürlich der Glaube an eine dumpfe, selbst finstere Natur, an ein hierarchisches Wesen dieser Kunst. Den engen Klosterräumen entsprungen, bewegte sie sich auch nur in den engsten Kreisen, von Mönchen geschaffen wurde sie auch nur wieder von Mönchen und ihresgleichen verstanden. Nun wir wissen, daß die Klöster keineswegs der Welt abgewandt waren, menschlichen, profanen Interessen nicht völlig fremd und feindlich gegenüberstanden, daß vollends an der praktischen Kunstpflege sich auch Laien betheiligten, dürfen wir auch diese scheinbar entlegene urd vielfach räthselhafte Kunst als Volkskunst begrüßen. Sie besitzt dann

tiefe Wurzeln und steht auf festem Boden; sie ist nicht starr, sondern theilt die Schicksale des Volksthums, dem sie entsprossen ist, sie hat sich nicht der Herrschaft der Gesetze, welche das Kunstleben regeln, entzogen, verzichtet nicht auf eine organische Entwickelung, ordnet sich als Glied der langen Reihe von Kunsterscheinungen an, von welchen die Geschichte erzählt. Der Besitz dieser Einsicht enthüllt dem Forscher viele neue lohnende Aufgaben.

Erläuterungen und Belege.

Dem Aufsatze liegt meine Abhandlung: de artificibus monachis et laicis medii aevi, Bonnae 1861 zu Grunde. Dort sind auch jetzt noch die einzelnen quellenmäßigen Belegstellen nachzuschlagen. Hier sollte nur ein abgerundetes, geschlossenes Bild der Thätigkeit der Klosterbewohner gegeben und der Ausgangspunkt der Klosterkunst im Klosterleben reicher ausgeführt werden. Die Quellen für die Schilderung des letzteren boten außer Mabillon's Acta Ord. S. Benedicti 9 Bde. 1688 die bekannten Sammelwerke von Martène et Durand (Thes. anecd.), d'Achery (Spicil.), Pez (Thes. anecd.), dann die Provinzialgeschichten der Klöster: Dugdale's Monasticum anglicanum, die Gallia Christiana und Italia sacra, und die Geschichten der einzelnen Klöster wie Casus S. Galli, die Gesta Abb. Fontanellensium, die Gesta Abb. Trudonensium u. a. in den M. G. und Mon. Boica abgedruckten Klosterannalen und Chroniken. Auch die Urbarbücher, besonders zahlreich in den Fontes rerum austr. herausgegeben, gewährten eine reiche Ausbeute.

---

1) Wie sehr die Abgeschiedenheit von größeren Städten bei der Klostergründung betont wurde, lehren uns die Worte K. Ludwig bei Venantius Fortunatus, als es sich um die Gründung des Klosters Cornelimünster handelte. Aus drei Gründen will er das Kloster stiften, um dort von den weltlichen Geschäften ausruhen zu können, um eine Begräbnißstätte zu gewinnen und um die Mönche von dem Treiben in Aachen fernzuhalten. Dümmler, Poetae latini aevi Carolini II. p. 46.

V. 569. Altera causa monet, quoniam tu nam ipse fateris,
Ingratum voto hoc opus esse tuo;
Neque deceat monachos civilibus infore rebus
Resque palatinas ferre libenter eos.
Illuc sed poteras fratrum curare labores
Obsequia hospitibus cura parare pia,
Atque iterum nostras renovatus visere sedes
Fratribus et solito ferre patrocinia.

2) Supplex libellus monachorum Fuldensium bei Mabillon A. A. S. S. IV. I. p. 260.

3) Im Monasticum anglicanum werden viele lehrreiche Beispiele von dem Uebergewichte des französischen Elementes in der Cluniacenser-Congregation angeführt.

4) Ueber den Mariencultus in den Cisterzienserklöstern gibt gute Auskunft: Caesarius von Heisterbach in seinem Dialogus miraculorum.

5) Muratori, Antiquitates Italiae Dissert. 45.

6) Wattenbach, Monumenta Lubensia.

7) Translatis S. Viti. Mabillon A. A, S. S. IV. 2. p. 502: „Venerant ad locum memoratum, circumspectoque ex omni parte et undique circumientes prostrati cantaverunt psalmos ad hoc officium pertinentes. Et postquam compleverunt litaniam et orationem iactaverunt lineam et infixerunt paxillos et coeperunt mensurare, prius quidem templum, inde habitationes fratrum. Eine Stelle aus der vita Abb. Hugonis († 1108), welche Erzbischof Hildebert verfaßte, verdient Erwähnung. Einem Mönch des Klosters Cluny erscheint der h. Petrus, um ihn für den Klosterbau, welchen Abt Hugo auszuführen zögerte, zu gewinnen. Der h. Petrus, nachdem er den Mönch Gunzo gemahnt, „ipse funicolos tendere visus est, ipse longitudinis atque latitudinis metiri quantitatem. Ostendit ei etiam Basilicae qualitatem fabricandae, menti eius et dimensionis et schematis memoriam tenacius haerere praecipiens.“ Opp. Hildeberti ed. Beaugendre. 1708. p. 934. Hier wird das Maß der mönchischen Thätigkeit bei den Bauten scharf begrenzt.

8) K. Lamprecht in der Zeitschrift f. K. G. VI. S. 494. Zur religiösen Anschauung der Laienwelt in Frankreich während des 11. Jahrhunderts.

9) Eadwins Aufriß des Klosters von Canterbury ist in den Vetusta monumenta, quae ad rerum britannicarum memoriam observandam societas Antiquariorum Londini edenda curavit 1745. vol. II pl. 15 wiedergegeben.

10) Phillips, Samson von Tottington, Abt von St. Edmund. Ein Beitrag zur Geschichte des Klosterlebens im Mittelalter. Wien 1864.

3.

Die byzantinische Kunst und ihr Einfluß im Abendlande.

Ueber die Thätigkeit der byzantinischen Künstler urtheilen auch heute die meisten Gebildeten ähnlich wie der junge Maler in Immermanns Epigonen: „Die Byzantiner malten Herrgötter mit Eidechsenleibern.“ Und auch die andere Ansicht der romantischen Kreise von der historischen Bedeutung der byzantinischen Kunst, von ihrer vielhundertjährigen Herrschaft im Abendlande findet noch gegenwärtig viele Anhänger. Zwar wird nicht mehr von einer rheinisch-neugriechischen Malerei im vierzehnten Jahrhundert gesprochen. Die Ueberzeugungen Friedrich Schlegels und Sulpiz Boisserées, daß „in der Zeichnung und ganzen künstlerischen Behandlung von den frühesten Zeiten bis ins 14. Jahrhundert die vollkommenste Einheit und Gleichheit in der Malerei und Bildhauerei in der ganzen Christenheit geherrscht habe“, gelten für antiquirt. Aber auf Umwegen kommt man noch oft auf verwandte Anschauungen zurück. Die Kreuzzüge haben, so behauptet man, der byzantinischen Kunst Eingang in das Abendland verschafft, noch früher die Kaiserin Theophanu, Otto II. Gemahlin, dieselbe in Deutschland eingebürgert. Auch Italien erblickte nach Vasaris Zeugniß bis in die Zeit Cimabues hinein in den Griechen seine Lehrer. Da überdieß der starre, mumienhafte Zug noch immer als ein wesentliches Merkmal der byzantinischen Malerei gilt, so rückt man der Meinung der älteren Romantiker bedenklich nahe. Höchstens wird die Zahl der Jahrhunderte, in welchen die byzantinische Kunst bei uns Gesetze gab, eingeschränkt, ihr Einfluß auf die verschiedenen Kunstzweige bald stärker bald schwächer angesetzt.

War denn in Wahrheit die Kunst des Mittelalters, war insbesondere die byzantinische Kunst so unveränderlich und an unerschütterliche Regeln so fest gebunden, daß keine Macht der Phantasie dieselbe durchbrechen, keine schöpferische Kunst sich hier frei bewegen konnte? Hoben die Künstler nur wie in einer

Tretmühle unaufhörlich die Füße, ohne jemals vom Platze wegzukommen und weiter zu schreiten? Wir sind gegenwärtig von dem Irrthum der älteren Kunstfreunde überzeugt und erblicken dort, wo sie nur starre Unveränderlichkeit zu sehen wähnten, einen gar mannigfaltigen Wechsel. Doch denken wir deshalb von ihrem Kunstsinne keineswegs geringschätzig. Wissen wir doch, wie schwer es fällt, einer fremden Erscheinungswelt gegenüber die Abweichungen vom gemeinsamen Typus, das Auseinanderfallen des letzteren in zahlreiche Individualitäten zu erkennen. Es geht uns mit fremden Kunstweisen nicht anders, wie mit fremden Racen. Auch bei diesen unterscheiden wir nur mühsam die einzelnen Persönlichkeiten, und werden von dem starken Eindruck, welchen die Eigenschaften der Gattung in uns erwecken, gefangen genommen. In ähnlicher Weise drängen auch bei der Betrachtung einer fremd gewordenen Kunst die gemeinsamen Merkmale zunächst die feineren Differenzen zurück.

Es hat lange gedauert, ehe wir uns mit dem Begriffe der Entwickelung in der ägyptischen und assyrischen Kunst befreundeten. Und noch gegenwärtig bildet es eine Hauptaufgabe der Archäologen, die ältere griechische Kunst, welche früher unter dem Namen archaische Kunst zusammengefaßt wurde, nach Raum und Zeit schärfer zu sondern. Ein anderes Beispiel von einer uns schier unbegreiflichen Stumpfheit des Auges bieten die Kupferstiche des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts nach antiken Skulpturen. Wollten wir denselben Glauben schenken, so hätten alle Bildhauer von Hellas und Rom in einem und demselben Stile gearbeitet, in ihrem Formensinne sich nicht im geringsten von einander unterschieden.

Wir dürfen also dem ältern Geschlechte nicht allzustark zürnen, wenn dasselbe sich auch außer Stande fühlte, die byzantinische und frühmittelalterliche Kunst deutlich zu trennen, wenn es aus einzelnen ähnlichen Zügen, namentlich aus einzelnen gleichartigen Mängeln, sofort auf einen engen Zusammenhang, auf eine gemeinsame Quelle schloß. Und auf der andern Seite besitzen wir kein Recht, den gesteigerten Scharfblick in der Gegenwart auf unsern tiefern Kunstsinn ausschließlich zurückzuführen. Man könnte eher sagen: Wir sind bessere Beobachter einer fremden Welt geworden, weil wir in der eigenen weniger schaffen. Zwei Umständen danken wir die Fähigkeit, innerhalb

der allgemeinen Typen besondere Arten zu erkennen, die älteren Kunstweisen zu individualisiren. Der Denkmälervorrath hat sich in den letzten Jahrzehnten staunenswerth vermehrt. Wo uns früher ein Beispiel zu Gebote stand, verfügen wir gegenwärtig über die zehnfache, oft hundertfache Anzahl. Dadurch wurden wir auf die unterscheidenden Merkmale leichter aufmerksam gemacht. Noch wichtiger ist der zweite Umstand. Wir begnügen uns nicht mehr mit der Fixirung der allgemeinen Eindrücke, welche Kunstwerke auf uns ausüben, sondern zergliedern dieselben, suchen uns auch von den Einzelheiten Rechenschaft zu geben und vergleichen die besonderen Merkmale an mannigfachen Kunstwerken unter einander. Vielfach uns unbewußt, sind wir bei den Naturwissenschaften in die Schule gegangen und haben ihnen, soweit es die verschiedene Natur der Gegenstände gestattet, die analytische Methode abgelauscht. Erst der Besitz dieser Methode schärfte unsern Beobachtungssinn. Wir sind in den Stand gesetzt, dort Besonderheiten und Eigenthümlichkeiten zu erblicken, wo ehedem volle Gleichförmigkeit zu walten schien und schließen in Folge dessen auf einen verschiedenen Ursprung und eine andere Entwickelung. So gewinnen wir denn auch von der byzantinischen Kunst, ihrer Natur und ihrem Einflusse auf das Abendland ein anderes Bild[1]).

Es hätte freilich der einfache gesunde Verstand schon längst die Fabel von ihrer vielhundertjährigen Herrschaft im Occident zerstören sollen. Ist es denkbar, daß sich hier die Kunst ein halbes Jahrtausend von den anderen Zweigen der Bildung vollständig absonderte, einen Seitenpfad weitweg von der großen Culturstraße einschlug? Ist es wahrscheinlich, daß die Byzantiner, in der Sprache fremd, im Glauben getrennt, in den Anschauungen, Sitten, Interessen und Gewohnheiten vielfach entgegengesetzt, dennoch einen so nachhaltigen, sogar ausschließlichen Einfluß auf unsere Kunst ausüben konnten? Kann ein unbefangener Historiker sich zu dem Grundsatze bekennen, daß fünf bis sechs Jahrhunderte lang die Entwickelung des Kunstsinnes bei den abendländischen Völkern stille stand, daß die bildende Kunst nicht wie die Poesie und wie alle anderen Geistesrichtungen mit der Natur der Nationen untrennbar zusammenhängt und nicht aus dieser wie die übrigen Culturkreise ihre Nahrung und ihre Kraft schöpft? Das Thörichte dieses Glaubens wird

noch mehr durch die grobe Mißachtung der byzantinischen Kunst gesteigert. Die Byzantiner galten als Barbaren und wir Occidentalen im Mittelalter als die Affen dieser Barbaren. In Wahrheit erscheinen aber die Byzantiner als reiche und vornehm gebildete, wenn auch herabgekommene Aristokraten. Die großen abendländischen Völker dagegen waren ein naturwüchsiges Geschlecht, welches sich mühsam seinen eigenen Weg bahnte und es schlecht verstand, in dem Scheinglanze der ahnenstolzen Griechen aufzugehen.

Ein schwerer historischer Irrthum hat das Urtheil über die byzantinische Kunst getrübt. Die Anfänge derselben werden viel zu früh angesetzt, dieselbe, welche erst nach Justinian beginnt, mit der altchristlich orientalischen Kunst verwechselt. Der eine Irrthum zog viele andere nach sich. Der unbestritten große Einfluß, welchen die altchristlich-orientalische Kunst auf die Phantasie aller späteren Gläubigen übte, wurde auf die spätere byzantinische Kunst übertragen, von der letzteren behauptet, was in Wahrheit nur von der älteren, dem Orient wie dem Occident gemeinsamen Kunstweise galt. Man construirte auf Grund falscher Vermuthungen das Bild der byzantinischen Kunst. Die Aufgabe unbefangener Geschichtsforschung ist es, dasselbe auf dem Boden richtiger Thatsachen zu zeichnen.

Der Sturz des persischen Reiches, die Siege Alexanders des Großen haben die orientalische Cultur keineswegs gebrochen, die künstlerischen Ueberlieferungen nicht plötzlich abgeschnitten. Wir beobachten in der hellenistischen Kunst die starke Beimischung orientalischer Züge, sowohl in der Technik wie in der Auffassung der Formen. Wir sind Zeugen des späteren Wiederauflebens selbständiger orientalischer Reiche und einer reichen Nachblüthe der orientalischen Kunst. Wir wissen endlich, daß im kaiserlichen Rom das orientalische Element in Sitten und Anschauungen immer stärker zum Durchbruche gelangte. Der Sieg des Orientalismus findet in dem Triumph des Christenthums, in der Gründung Ostroms seinen glänzendsten Ausdruck.

Es liegt aber im Gange der Weltgeschichte, daß keine Macht die ausschließliche Herrschaft an sich reißt. Sie stößt auf Gegenkräfte, mit welchen sie sich auseinandersetzen, verständigen muß. Sobald das Christenthum mit dem römischen

Staatswesen in Berührung trat, ergab sich auch für das orientalische Element in demselben die Nothwendigkeit, mit der römischen Gedanken- und Formenwelt eine feste Beziehung anzubahnen, eine Einigung zu versuchen. Auf die Durchdringung dieser beiden Wurzeln zielt das ganze christliche Alterthum hin. Wir sind deshalb auch nicht im Stande, in der altchristlichen Zeit die Kunst des christlichen Orients von jener des Abendlandes scharf zu scheiden, stoßen vielmehr bis zum sechsten Jahrhundert auf zahlreiche gemeinsame Züge. Das Dasein so vieler Heiligthümer im Orient gab Anlaß zur Gründung von Denkmalkirchen d. h. von Kirchen, welche nicht dem gewöhnlichen Cultus dienten, sondern das Gedächtniß an bestimmte Oertlichkeiten gebundener Ereignisse feierten. Ihre besondere Bestimmung bedingte Eigenthümlichkeiten der Bauformen, namentlich des Grundrisses. Die Himmelfahrtskirche, die Grabkirche nahmen in der altchristlichen Architektur eine ähnliche Stellung ein, wie das Erechtheion im attischen Kunstkreise. Sie dürfen nicht mit dem regelmäßig und allgemein herrschenden Bautypus verwechselt werden. Dieser ist im christlichen Orient wie im Occident der gleiche. Die altchristliche Basilika, keine künstlerische Neuschöpfung, sondern zweckmäßige Herrichtung einer schon bestehenden antiken Baugattung, hat auf ihren Wanderungen durch die verschiedenen Provinzen des römischen Reiches wohl einzelne Modifikationen, aber keinen Wechsel ihrer Kernform erfahren. Das dreitheilige Hallenhaus mit dem erhöhten, durch Oberfenster beleuchteten Mittelschiffe kehrt überall wieder. Die Aenderungen im Orient z. B. in den altkoptischen Kirchen beziehen sich auf eine schärfere Scheidung einzelner Kirchentheile, auf die strengere Absonderung der Stände und Geschlechter. Ob diese Unterschiede schon ursprünglich bestanden, oder erst später ausgebildet wurden, läßt sich nicht mit Sicherheit entscheiden. Vielleicht werden in künftigen Zeiten, wenn das christliche Alterthum so viel archäologisches Interesse wecken wird, wie heute das alte Assyrien und Griechenland, Ausgrabungen auf syrischem Boden darüber helleres Licht verbreiten [2]).

Eine nahe formale Verwandtschaft zeigen auch die in der Plastik und Malerei üblichen Typen, wie der gute Hirte, die Oranten u. a. Ein anderes Beispiel für die Gleichförmigkeit des Stiles liefern die Consulardiptycha. Die uns erhaltenen

Elfenbeintafeln, bestimmt, bei dem Amtsantritte des Consuls unter seine Gönner vertheilt zu werden und zu öffentlichen Spielen einzuladen, gehören theils dem fünften, theils dem sechsten Jahrhundert (406—541) an und stammen zur kleineren Hälfte aus Rom, zur größeren aus Constantinopel. Trotzdem herrscht in der künstlerischen Behandlung der Gestalten, in ihrer Zeichnung, ihrem Ausdruck kein Unterschied. Ohne die erklärenden Beischriften würden wir den Ursprung in West- oder Ostrom nicht erkennen.

Wer war bei der Schöpfung der christlichen Kunsttypen der gebende, wer der empfangende Theil? Die größere Wahrscheinlichkeit spricht für die griechisch-orientalischen Provinzen und für Ostrom. Während an Westrom die politische Herrschaft sich knüpfte, die lateinische Sprache als allgemeine Staatssprache galt, auch nachdem die Kaiserresidenz nach Constantinopel verlegt worden war, besaß die griechische Sprache namentlich in den ersten christlichen Jahrhunderten das Ansehen einer heiligen Sprache. Sind doch die Namen für die gottesdienstlichen Gebäude in allen neueren Sprachen, in den romanischen sowohl wie in den germanischen, dem Griechischen (ἐκκλησία, κυριακόν) entlehnt. Praktische Kirchenpolitik wird in Westrom getrieben, dagegen wenden sich die Geister in Ostrom mit Vorliebe der Dogmatik zu. Und nicht blos an tiefsinnigen Betrachtungen überragen die griechischen Kirchenväter die lateinischen, auch ihre religiöse Phantasie nimmt entschieden einen höheren Flug. Ein Zug leidenschaftlicher Begeisterung durchweht ihre Aeußerungen. Ihre ganze Seele erscheint erfüllt von kirchlichen Anschauungen, lebendig sehen sie vor sich die heiligen Gestalten, untrennbar verflechten sie die biblischen Ereignisse, in dem einen stets schon den Bezug auf das andere ahnend, und eifrig deutend, wie sie alle unter einander fest zusammenhängen. Von diesem Geschlechte darf man die Fähigkeit und die Lust voraussetzen, den religiösen Vorstellungskreis auch in künstlerische Formen zu bannen. Freilich sind wir außer Stande, Schritt für Schritt diese Vorgänge zu verfolgen und in jedem Falle nachzuweisen, wo ein Gegenstand zuerst die Phantasie gepackt, wo die letztere zuerst die Kraft zur künstlerischen Wiedergabe gewonnen hat. Immerhin fehlt es nicht an Merkmalen, welche den Einfluß des Orientes auf das Leben und die

Schilderungen dieses Lebens in den ersten christlichen Jahrhunderten bekunden. Seit das römische Kaiserreich mit dem Oriente immer engere Beziehungen anknüpfte, erfuhr namentlich die Kleidung in Stoff und Form wesentliche Aenderungen, die stärksten die Amtstracht. Von der Amtstracht der spät-kaiserlichen Zeit nahm der Priesterornat in der christlichen Kirche den Ausgangspunkt, sie bedingte auch, wie die Mosaikbilder lehren, die äußere Ausstattung der heiligen Gestalten. Auf orientalische Einwirkungen weist ferner der reiche Schmuck der Gewänder, die stärkere Betonung des reichen Stoffes als des schönen Faltenwurfes, die Brechung des letzteren durch aufgenähten Zierath hin. Aus einer ägyptischen Fabrik stammt, wie neue Funde dargethan haben, das Muster her, welches das Gewand einer Hofdame der Kaiserin Theodora auf dem Mosaikbilde in S. Vitale zu Ravenna zeigt. Wir vermuthen orientalischen Ursprung von dem doppelten Gestus der Ansprache: der eindringlichen Ueberredung und des Befehles, welcher später als Segenszeichen von der griechischen und lateinischen Kirche angenommen wurde und entdecken nicht blos in der ältesten Tracht der heiligen drei Könige ihre Herkunft aus dem Morgenlande, sondern finden diese auch durch die Verhüllung der Hände, ehe sie sich dem Christkinde nahen, durch die an Sklavenart erinnernde Hast und Eile ihrer Huldigung bestätigt. Wir wundern uns darüber um so weniger, als wir wissen, daß das Vorbild für die heiligen drei Könige in Tributträgern gefunden wird, welche dem siegreichen Herrscher Geschenke darbringen und seine Gnade für die Gefangenen anflehen. Eine solche Schilderung auf einer im Museo Trivulzi in Mailand bewahrten Elfenbeinplatte beweist den unmittelbaren Zusammenhang der beiden Scenen[3]).

Man möchte überhaupt die Frage aufwerfen, ob nicht der Uebergang von der ideal-symbolischen Auffassung der biblischen Gestalten zu ihrer real-historischen Schilderung zuerst auf oströmischem Boden vollzogen wurde. Wir haben uns daran gewöhnt, die altchristliche Kunst ausschließlich an der Hand der römischen Lokalkunst zu entwickeln. Zur Entschuldigung dieses Vorganges kann man vielleicht anführen, daß die Entwickelung überall auf gleiche Weise erfolgte. Das Begnügen mit allgemeinen Symbolen, das Verwenden einzelner biblischer Gestalten, um den Glauben an ein neues Leben nach dem Tode, an die

Auferstehung zu stärken, entsprach ebenso natürlich der Richtung der christlichen Vorzeit, wie die siegreiche Kirche an eine breitere Ausmalung ihrer historischen Wurzeln denken, ihren Triumph durch die anschauliche Verherrlichung ihrer Stifter und Vorbilder bekunden mußte. Eine solche Wandlung ist im religiösen Wesen begründet und wird in der Geschichte einer jeden bedeutenderen Religion beobachtet. Immerhin wurde irgendwo damit der Anfang gemacht. Und da ist von Interesse zu erfahren, daß bereits zur Zeit Kaiser Julians modische Frauen in der pontischen Hauptstadt Amasia auf ihre Gewänder Darstellungen der Wunder Christi stickten. Es sind dieselben Scenen, welchen wir auf römischen Sarkophagen begegnen; es ist die gleiche Art des Kleiderschmuckes, welche der Mantelsaum Kaiser Justinians auf dem Mosaikbilde in S. Vitale zur Schau trägt[4]).

Durch die Verlegung des Kaisersitzes nach Byzanz steigerte sich natürlich die künstlerische Bedeutung Ostroms. Zahlreiche Künstler strömten aus allen Provinzen herbei, um die Bauten der neuen Hauptstadt aufzurichten und ihren Schmuck zu besorgen. Die antike Kunst feierte ihren letzten Triumph und nahm noch einmal einen mächtigen Aufschwung. An eine Wiederbelebung der ächten antiken Kunst darf man dabei nicht denken. Die Aufgaben waren doch zu verschieden und auch das Kraftgefühl noch zu groß. Wenigstens auf einem Gebiete der bildenden Künste, jenem der Architektur, war kein Niedergang bemerkbar. Hier überragen die Schöpfungen der späten Kaiserzeit in technischer und constructiver Beziehung die älteren Werke und wenn sie auch die reine Formenschönheit der letzteren vermissen lassen, so erregt doch die Kühnheit der Anlage, der Reichthum des Schmuckes unsere Bewunderung. Der Steinbau gewinnt jetzt erst seine volle Ausbildung. Im alten Oriente hatte derselbe seine Heimat seit langen Jahrhunderten besessen, hier die Wölbung und die Kuppel sich stets als wesentliche Bauform bewährt. Als die griechisch-römische Welt mit der orientalischen Cultur in engere Beziehungen trat, als sie vollends durch die neue Hauptstadt sich dem Oriente auch räumlich näherte, kam der Steinbau mit seiner starken Betonung der Wölbung und der Kuppel wieder zu Ehren. In der Schöpfung Justinians, in der Sophienkirche, fand diese Baurichtung ihren glänzenden Abschluß. Neue Unter-

suchungen haben die Grundverschiedenheit der Construction der Sophienkuppel von der im Westen üblichen nachgewiesen [5]).

Die Architekten Justinians ahmten nicht zum Scheine einen Monolithbau nach wie die Werkleute in Rom, Mailand, Ravenna und später in Aachen, sondern schufen die riesige Kuppel aus vielen wechselseitig sich tragenden Gliedern. Mit der Sophienkirche beginnt keineswegs die Reihe der mittelalterlich-byzantinischen Bauten, ähnlich wie die altchristlichen Basiliken die Wurzel der mittelalterlichen Architektur im Abendlande bilden, sie gehört vielmehr noch der alten Kunstwelt an, welche bald darauf kinderlos stirbt. Die späteren byzantinischen Kirchen theilen mit ihr wohl das Grundelement der Kuppel über dem mittleren Raume des quadratisch angelegten Werkes; sie weichen aber in Bezug auf die Construktion und Form der Kuppel und Anordnung der einzelnen Bautheile, auch in dem Schmucke der Mauern von derselben ab und müssen auf andere Muster zurückgeführt werden.

Die Baumeister der neuen Residenz — die berühmtesten unter ihnen stammten aus dem Oriente — fanden in der unmittelbaren Ueberlieferung die Mittel zur Lösung der gestellten Aufgaben bereit. Minder günstig war die Stellung der Bildhauer und Maler. Sie stießen auf größere Schwierigkeiten und kämpften mit harten Widersprüchen. Die aus Rom und Griechenland zur Zierde der Hauptstadt herbeigeschleppten Statuen konnten ihnen als Schule nicht dienen, weil sie die verschiedensten Kunstweisen vertraten. Eine sichere Anlehnung an die antiken Werke verhinderte auch der Gegensatz der religiösen Anschauungen. Zum ersten Male tritt uns in der Geschichte der Religionen das Schauspiel entgegen, wie ein vollkommen neuer Glaube inmitten einer bildungssatten, geistig reich entwickelten Gesellschaft siegend emporsteigt. Dadurch gewann die Entwickelung der christlichen Kunst eine ganz andere Gestalt, gerieth der Künstler in eine eigenthümliche Lage. Die religiösen Mächte werden nicht zuerst nur in formlosen Symbolen geahnt und müssen einen langen Weg zurücklegen, ehe die Kunst ihnen einen idealen Körper verleiht. Die idealen Formen sind schon jetzt in reichem Maße vorhanden, aber an einen Inhalt gebunden, welchen der neue Glaube verdammt. Ihre Loslösung von diesem Inhalte bildet die wichtigste Aufgabe der Künstler. Mit Interesse

verfolgt der Forscher die Bemühungen der letzteren. Bald schleicht sich doch mit der Form auch der geistige Kern in die neuen religiösen Gebilde, bald bleibt die antike Tradition auf die Gewandung, das äußere Gebaren der Figuren, ihre Maße und die Körpertypen beschränkt.

Der Zug der Zeit drängte zu realen Schilderungen. Da traf es sich glücklich, daß das Hofleben in Byzanz, auch wieder im Nachklange orientalischer Traditionen, gleichsam von einem überirdischen Schimmer umgeben war, in der Person des Kaisers ein Abglanz göttlichen Wesens begrüßt wurde. Die Farben zur Ausmalung des christlichen Himmels, welche der Olymp nicht bieten durfte, wurden dem kaiserlichen Palaste entlehnt. Der Thron Christi, seine Haltung auf dem Throne, die Ausrüstung der Engel, die Geberden des heiligen Gefolges, insbesondere aber die Einzelheiten der Scenerie, die Säulen, Vorhänge des Hintergrundes u. s. w. besitzen in den höfischen Einrichtungen der neuen Residenz ihr Vorbild. Und das ist nicht der einzige Weg, auf welchem die profane antike Kunst in die christliche Bilderwelt eindrang. Die idyllische Richtung hatte sich am längsten in der Phantasie des klassischen Alterthums lebendig erhalten, in den letzten Zeiten desselben noch Blüthen angesetzt. Diese Neigung kehrt in jeder alternden Periode eines Volkes wieder, welches nicht mehr schafft, sondern genießt, behaglich das Leben sich einzurichten sucht. Wie auf die vornehme spätrömische Gesellschaft das Landleben großen Reiz übte, die Villa dem Stadthause vorgezogen wurde, so trat auch die pastorale Poesie entschieden in den Vordergrund. Die christliche Kunst, mitten in dieser Welt emporwachsend, entzog sich dem idyllischen Zuge nicht. Das Bild des guten Hirten fand die größte Verbreitung; in den illustrirten Handschriften der Genesis spielen die Scenen aus dem patriarchalischen Leben offenbar die Hauptrolle. Derselben Quelle entstammen auch die Quellnymphen, die Berggötter, die verschiedenen allegorischen Gestalten, welche die Landschaft beleben und mit einem leichten idealen Hauche die Naturschilderungen umziehen.

Man sieht, wie mannigfach die Elemente sind, aus welchen sich die Kunst vom vierten bis zum sechsten Jahrhundert zusammensetzt. Die Erwartung, daß sich dieselben vollkommen durchdringen und allmälich zu einer organischen Einheit ver-

knüpfen, wird nur theilweise erfüllt. Häufiger als eine Durchkreuzung wird die einfache Nebenstellung derselben bemerkt.

Das Studium der Münzen bietet über den Gang der Dinge den besten Aufschluß [6]). Die Kaisermünzen bis auf Constantin tragen noch durchgängig antikes Gepräge. Schon unter Arcadius und Honorius treten uns die Kaiserköpfe im Vollantlitz entgegen, doch überragt noch die Profilstellung, welche erst im siebenten Jahrhundert ganz aufgegeben wird. Bald genügt auch auf dem Avers nicht mehr der Kopf; der Kaiser wird trotz des engen Raumes in ganzer Figur, zuweilen die Kaiserin oder den Mitregenten zur Seite dargestellt. Die ceremonielle Tracht erscheint mit peinlicher Sorgfalt nachgebildet. Das Diadem weicht der Krone, Lanze und Schild dem Reichsapfel, der an der Schulter befestigte Mantel einer langen Tunica mit engem Gefälte oder rautenförmiger Zeichnung und Perlenbesatz. Auch die Köpfe ändern namentlich seit dem siebenten Jahrhundert die Typen. Der starke Schnurrbart, die Seitenlocken (zuerst bei Leo dem Isaurier), die niedrige breite Stirn, die veränderten Umrisse des Gesichtes überhaupt widersprechen der antiken Auffassung und deuten neue Gewohnheiten, selbst das Aufkommen einer neuen Race an. Auf dem Revers der Münzen aber beharren antike Gestalten, wie die Victoria, Roma, noch lange auf ihrem Platze. So flüchtig, fast schematisch die Zeichnung auch sein mag und so wenig richtig die Linien, immerhin merkt man, daß die alten Muster nicht ganz vergessen waren. Aehnliches gilt von den Christusköpfen und Madonnengestalten, welche die antiken Personifikationen auf dem Revers ablösen. Sie nähern sich dem altchristlichen Typus und zeigen, wenn nicht wie auf den Münzen Tiberius IV. (705—711) eine ungeschickte Künstlerhand die Züge verzerrt, eine bessere Modellirung, eine größere Einfachheit als die Kaiserbilder. Auf den Münzen Leo VI. (886—912) hat die Madonna um das Haupt ein Tuch ganz frei, fast zierlich gelegt, der Mantel wirft wirklich Falten, wie die alten Wollgewänder, die Hände sind nach Art der altchristlichen Oranten zum Gebete ausgebreitet. Das Dasein verschiedener Quellen der künstlerischen Darstellung, welche nebeneinander laufen, ist unverkennbar.

Diese thatsächlichen Beobachtungen werfen auf die Entwickelung der Kunst auf oströmischem Boden ein gutes Licht

und helfen ihr endliches Schicksal erklären. Bis zum sechsten Jahrhundert läßt sich eine scharfe Trennung zwischen ost- und weströmischer Kunst nicht durchführen. Der maßgebende Einfluß der ersteren wird durch die gemeinsame antike Grundlage, wenn nicht aufgewogen, doch weniger fühlbar gemacht. Fragen nach der Priorität können aufgeworfen werden. Gegensätze des Stiles und der technischen Arbeit werden nicht bemerkt. Wenn die älteren ravennatischen Mosaiken die gleichzeitigen Roms an Schönheit überragen, so liegt die Ursache in der Verwendung besserer Künstlerkräfte. Besäßen wir Mosaiken des vierten Jahrhunderts auch auf oströmischem Boden, so würde die enge Verwandtschaft derselben mit den Werken Roms gewiß offen zu Tage treten. Erst nach der Regierung Justinians erhob sich zwischen dem Westen und Osten eine Scheidewand. Die antike Tradition wurde dort viel stärker getrübt als hier. Während in Italien das römische Blut sich mit jenem der eindringenden Barbaren zu einem neuen Stoffe mischte, bewahrte in Ostrom das griechische Culturelement wenigstens äußerlich seine Herrschaft. Barbarenstämme traten in den Dienst des Staates, mußten aber der herkömmlichen Ordnung sich fügen. Das Griechenthum umspannte wie ein einigendes Band das Reich, mit dem Griechenthum fristete die Antike das Leben, mochten auch die Wurzeln derselben vertrocknet sein. Einen weiteren Anlaß zur Scheidung bot die verschiedene Richtung der politischen Interessen. Italien und mit Italien die römische Kirche knüpften immer engere Beziehungen mit dem germanischen Norden an, welche schließlich zur Aufrichtung des römisch-deutschen Kaiserthumes führten. Ostroms Einfluß auf Italien dagegen zeigt eine wachsende Lockerung. Selbst sein Besitzstand daselbst verringert sich. Auf der andern Seite nehmen die Dinge im Oriente seine Aufmerksamkeit immer mehr in Anspruch. Aus den Trümmern des alten Orientes sproß neues religiöses und politisches Leben. Von der tiefgehenden Bewegung auf semitischem Boden wurde auch Ostrom berührt. Der sogenannte Bilderstreit bildet, wenn auch nicht den einzigen, so doch für das Schicksal der künstlerischen Cultur wichtigsten Ausdruck der Kämpfe, welche zwischen den Vertheidigern der Tradition und den Anhängern des halbsemitischen, gestaltlosen Monotheismus wüthen. Der Sieg der Bilderstürmer hätte nicht die

Kunst in Ostrom vernichtet, wohl aber dieselbe in eine vorwiegend dekorative Richtung, wie sie unter den Bekennern des Islam herrscht, gedrängt und die religiöse Kunst in enge Grenzen gebannt. Der Sieg der Bilderverehrer andererseits bewirkte keineswegs die einfache Rückkehr zur älteren oströmischen Kunstweise. Wohl kam die Tradition wieder zu Ehren und behielten einzelne ältere Werke noch ein mustergültiges Ansehen, so daß sie mittelbar oder unmittelbar nachgeahmt wurden. Aber daneben bricht sich auch die neue, allmälich zur Herrschaft gelangte Geistesrichtung Bahn. Sie bestimmt den Inhalt der Bilder und vielfach auch die künstlerische Form. Das wichtigste Merkmal dieses späteren Stiles ist der Rücktritt des plastischen Elementes, was keineswegs mit einem Schwinden des antiken Charakters gleichbedeutend ist. Wiederholt wurde die Belebung antiker Formen im neunten und zehnten Jahrhundert, während der Herrschaft der macedonischen Dynastie (867—1057) hervorgehoben, die byzantinische Kunst in dieser Periode als eine Art Renaissance der älteren oströmischen Kunst gefeiert. Weltberühmt sind die beiden Pariser Handschriften, welche die Homilien des heiligen Gregor von Nazianz und einen Psalter enthalten. Als Probe aus der ersteren möge (Fig. 6) die Gestalt der Almosen spendenden Wittwe (Luc. XXI, 2) dienen. Hier stoßen wir auf zahlreiche antike Anklänge, namentlich häufig auf Personifikationen der Oertlichkeiten und Stimmungen. Die Umrisse der Figuren, die Zeichnung der Köpfe, der Fall der Gewänder erinnern an klassische Muster. Sieht man aber näher zu, so merkt man gar bald den Mangel an Klarheit und fester Bestimmtheit. Ueber die allgemeine Wahrheit erheben sich die wenigsten Gestalten. Die Bewegungen sind unsicher, der Faltenwurf nur ungefähr richtig. Keine plastischen Rundwerke, noch weniger scharfe Beobachtung der Natur boten die Grundlage, offenbar dienten nur flache Zeichnungen, Gemälde als Vorbilder. Es wird Kunst auf Kunst gepfropft, nicht aus dem Studium der Wirklichkeit dieselbe entwickelt. In einzelnen Fällen werden einfach ältere Darstellungen copirt. Dann treten diese Mängel weniger zu Tage. Viel häufiger stoßen wir auf einzelne von der Antike oder der älteren oströmischen Kunst entlehnte Gestalten inmitten einer größeren, neu erfundenen Gruppe. Hier treten dann die Fehler nicht nur stärker auf, sondern man macht noch eine

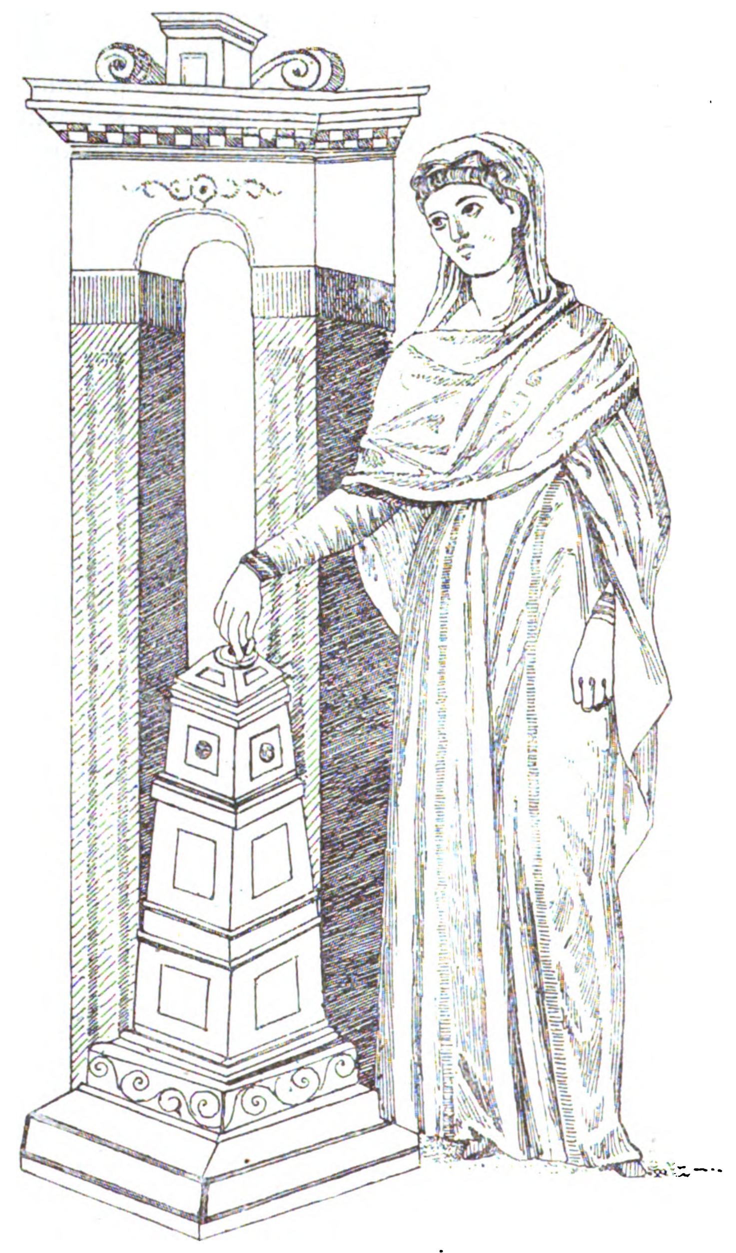


Fig. 6.

andere Beobachtung. Sobald der Maler daran geht, selbständig zu schaffen, neue Scenen zu entwerfen, läßt er die antiken Traditionen bei Seite. Sowohl in den Maßen und Verhältnissen der Figuren, in den Kopftypen, in der Zeichnung der Gewänder, wie im Ausdrucke und den Bewegungen wird eine ganz andere, theilweise der Antike entgegengesetzte Auffassung wahrnehmbar. Das Streben nach scharfer Individualisirung, ein gewisser naturalistischer Zug würde noch deutlicher zu Tage treten, wenn nur der Formensinn der Künstler weniger stumpf gewesen wäre. In den Homilien des heiligen Gregor wird z. B. der Triumph des ägyptischen Joseph geschildert. Ein antikes Gemälde oder Relief bot das Muster für den Triumphator, der auf einer von vier Rossen gezogenen Quadriga steht. Die Zeichnung ist schematisch, aber nicht unrichtig. Nur das Prunkkleid Josephs, die Haar- und Barttracht erscheinen modisch zugeschnitten. Vor der Quadriga knieen zwei Männer mit vorgestreckten Armen und gefalteten Händen in demüthiger Haltung. Hier erblicken wir nicht den geringsten antiken Anklang, entdecken vielmehr in den plumpen Gestalten mit großen Köpfen, derben Gesichtszügen den Wiederschein einer ganz anderen Kunstrichtung. Die Antike bietet dem Künstler wohl eine äußere Hilfe, welche er in passenden Fällen benutzt, sie kann aber nicht mehr, wie dies für die ältere oströmische Kunst nachgewiesen wurde, als fester Ausgangspunkt gelten. Dieser Wandel wird durch die wesentlich veränderte Geistesrichtung im byzantinischen Reiche erklärt. Das Mönchthum und das Klosterwesen, in den Tagen der Bilderstürmer arg bedrängt, beuteten den endlich errungenen Sieg rücksichtslos aus. Sie brachten wie in die Litteratur so auch in die Kunst den polemischen Ton. In noch schrofferer Weise als es später die Cluniacenser im Abendlande thaten, verliehen sie den Heiligen einen mönchischen Charakter und erhoben das asketische Leben zum christlichen Ideale. Die Phantasie bewegte sich mit Vorliebe in theologischen oder doch in erbaulichen Gedankenkreisen. Wenn der Sieg des Mönchthums auf die Formengebung Einfluß übte, die heiteren, lebensvollen Schilderungen zurückdrängte, eine ernste, der Lebenslust abgewandte, allmälich zum Finstern gesteigerte Auffassung förderte, so hat die neue Phantasierichtung den Inhalt der Bilder bestimmt. Aeußerst selten stoßen wir auf illustrirte

vollständige Bibelhandschriften, auch die vollständigen Evangelien erscheinen in bedeutender Minderzahl gegen Evangelienauszüge, sogenannte Evangelistarien. Dagegen sind Psalter, Commentare zu den Evangelien, Homilien, Heiligenleben reich vertreten. Spricht schon aus der Wahl der Bücher, welche des Bilderschmuckes werth gehalten wurden, daß die kirchliche Belehrung vor der naiven volksthümlichen Erzählung den Vorzug empfängt, so offenbart vollends die künstlerische Auffassung des Textes die vorwiegenden theologischen Interessen. Derselbe wird nicht einfach in die bildliche Form übertragen, sondern in homiletischem Sinne umgedeutet. Die Psalterillustrationen z. B. bringen die Beziehungen der einzelnen Verse auf das Leben Christi zur Anschauung, beuten dieselben typologisch aus. Der Vers 6 im einundvierzigsten Psalm: „Meine Feinde reden Arges wider mich", gibt dem Künstler Anlaß, Judas Verrath zu zeichnen. Der Vers 7 des zweiundvierzigsten Psalmes: Darum gedenk' ich dein am Jordan und Hermonim auf dem kleinen Berge, wird durch das Bild der Himmelfahrt Elias illustrirt. Aehnlich in zahlreichen anderen Fällen. Solche Auffassung entspringt nicht der einfachen Volksphantasie, sondern ist erst durch eine spitzfindige theologische Gelehrsamkeit ermittelt worden.

Noch deutlicher wird diese eigenthümliche durch die kirchliche Entwickelung des christlichen Orients hervorgerufene Kunstrichtung in den Parabelbildern offenbar. Wir können zwar auf ausgeführte Malerwerke nicht den Finger legen, besitzen aber ausführliche Beschreibungen der Parabelbilder in dem bekannten Malerbuche vom Berge Athos. Nun ist allerdings die Autorität des letzteren bei weitem nicht so groß, als gewöhnlich angenommen wird. Die Redaktion, in welcher es uns vorliegt, fällt wahrscheinlich erst in die letzten Jahrhunderte und wie es die Natur einer solchen Mustersammlung von Compositionen mit sich bringt, besitzen die einzelnen Vorbilder keineswegs gleiches Alter. Sie sind offenbar allmälich zusammengetragen und erst nachdem die schöpferische Kraft der byzantiner Künstler völlig erlahmt war, also nicht vor dem zwölften Jahrhundert, zu kanonischem Ansehen emporgestiegen. Aber gerade das Kapitel, welches von den Parabeln handelt, läßt sich in Bezug auf sein Alter ziemlich genau bestimmen. Der polemische Ton, die Verherrlichung des Mönchthums, die schroffe Verdammung der Ketzer rechtfertigt

die Annahme, daß die daselbst beschriebenen Compositionen bald nach dem Siege über die Bilderstürmer entworfen wurden. Ein glücklicher Zufall hat es gefügt, daß wir beinahe aus gleicher Zeit bildliche Darstellungen der Parabeln nach abendländischer, genauer nach deutscher Auffassung besitzen. Sie sind in dem kostbaren in dem Museum zu Gotha bewahrten Echternacher Evangeliarium enthalten. Wie geht der deutsche Maler des zehnten Jahrhunderts zu Werke? In der Parabel von den gedungenen Arbeitern zeichnet er einen Mann in goldverbrämtem Mantel, welcher vor der Thüre sitzt und Arbeiter wirbt; er schildert dann die Arbeiter, wie sie im Weinberge graben und die Reben beschneiden und endlich am Abend abgelohnt werden. Nach der Vorschrift des Malerbuches vom Berge Athos hat dagegen der Maler hier Christus mit den vier Ordnungen der Erzväter (entsprechend den vier Tagesstunden, in welchen die Arbeiter gedungen worden) dargestellt. Aehnlich bei der Parabel von den mörderischen Arbeitern. Das Echternacher Evangeliarium malt die Mordscenen in grellen Farben aus. Wir sehen zuerst, wie der Hausvater den Weinberg pflanzt und mit einem Flechtzaun umgibt, wie die Arbeiter sodann die ausgesandten Knechte tödten und endlich den Sohn mit Spießen erstechen und ihn todt an den Beinen schleppen. Der byzantinische Maler dagegen stellt eine Stadt und einen Tempel mit einem Altare dar. Auf dem Altare wird Zacharias getödtet, in der Stadt ein anderer Prophet gesteinigt und oben auf einem Berge Christus an das Kreuz geschlagen. Man faßt den Gegensatz, welcher zwischen den beiden Auffassungen desselben biblischen Textes waltet, so zusammen, daß im Abendlande die tendenzlose Erzählung, in der byzantinischen Kunst dagegen eine beziehungsreiche, beinahe mystische Umdeutung der Worte vorherrscht. Diese letztere hat eine eigenthümlich organisirte Geistesrichtung zur Voraussetzung. Wo diese besondere Gedankenwelt nicht heimisch ist, bleiben solche Darstellungen unverständlich.

Die kunsthistorischen Folgerungen aus den vorgeführten Thatsachen ergeben sich von selbst. Wir haben in der byzantinischen Kunst bisher gewöhnlich nur Aeußerungen einer hohlen, ausgelebten Gesellschaft erblickt. Starr und todt waren die beliebtesten Bezeichnungen für dieselbe, mumienhaft erschien ihr Charakter. Dieses Urtheil schließt theils eine grobe Unwahrheit,

theils eine große Uebertreibung in sich. Es ist übertrieben, weil es von der ganzen byzantinischen Kunst behauptet, was nur von den letzten Jahrhunderten ihrer Wirksamkeit behauptet werden kann. Erst seit den Kreuzzügen kann man von einer völligen Erschöpfung, einem unrettbaren Verfalle reden. Das Urtheil ist aber auch unwahr, sofern es die byzantinische Kunst willkürlich außer das Gesetz stellt, mit einem andern Maßstabe mißt, als die Kunstthätigkeit der übrigen Zeiten und Völker. Die byzantinische Kunst darf nicht mit einem Flachbilde ohne Tiefe verglichen werden, wo die einzelnen Gegenstände gleichweit vom Auge abstehen. Sie besitzt, will man bei dem Vergleiche stehen bleiben, vielmehr einen großartigen Hintergrund, von welchem sich mehrere Pläne ganz klar und regelmäßig abheben. Auch in ihrem Kreise kann eine stetige Entwickelung nachgewiesen werden. Sie wächst mit Nothwendigkeit aus einem bestimmten Culturboden heraus, wurzelt in den lebendigen Anschauungen des Volkes und steht in unmittelbarem Zusammenhange mit den geistigen Strömungen, welche den Orient bewegen. Wären die Quellen für den Forscher nur zugänglicher, so würde gewiß auch die äußere Geschichte der byzantinischen Kunst eine reichere Gliederung erfahren. Man stellt gewöhnlich die Hofkunst der mönchischen Kunst gegenüber. Nun darf zwar der Einfluß des Mönchthums auf die spätere Entwickelung der byzantinischen Kunst nicht unterschätzt werden, aber so scharf war denn doch die Scheidung nicht. Viel wahrscheinlicher dünkt uns das Dasein mannigfacher Lokalschulen, unter welchen jene in der kaiserlichen Residenz allerdings durch Zahl und Tüchtigkeit der Künstlerkräfte hervorragte. Immerhin steht auch jetzt schon ein organisches Verhalten der byzantinischen Kunst zu der im Reiche herrschenden Volksbildung fest. Und wie diese in mannigfacher Hinsicht höher stand, als die gleichzeitige Cultur im Abendlande, so überragte auch die byzantinische Kunst im frühen Mittelalter (9.—11. Jahrh.) in vielen Dingen die occidentale Kunst. Das dankt sie in erster Linie den länger bewahrten antiken Traditionen. Treffliche technische Recepte blieben bis zum Schlusse des Jahrtausends in ununterbrochener Wirksamkeit. Die dekorativen Künste, das Kunsthandwerk erfreuten sich stetiger Gunst und dauernd währender Blüthe. Solcher Vorzüge kann sich die abendländische Kunst nicht rühmen. Sie

besitzt dafür den viel größeren Vortheil verhältnißmäßiger Jugend und damit das Anrecht an eine längere Lebensdauer. War nun die letztere bemüht, sich jene Vorzüge anzueignen, ging sie bei den Byzantinern in die Schule?

Die Antwort lautet, von dem Kunsthandwerk und vereinzelten Nachahmungen abgesehen, verneinend. Die abendländische Kunst hat sich im Ganzen und Großen ebenso selbständig entwickelt, wie die byzantinische. Diese war, wie wir gesehen haben, an bestimmte Voraussetzungen, an das Dasein einer eigenthümlichen Cultur, einer besonderen religiösen und kirchlichen Anschauungsweise geknüpft. Wo die Voraussetzungen fehlten, eignete sich der Boden nicht. Sie konnte nur dort dauernd herrschen, wo auch ihr Inhalt verständlich war, eine gleichartige Auffassung der Natur galt, dieselben Sitten und Einrichtungen im gesellschaftlichen Leben und in kirchlichen Kreisen vorhanden waren.

Aehnliche allgemeine Eindrücke, welche etwa beide Kunstweisen im oberflächlichen Betrachter wecken oder verwandte technische Eigenschaften dürfen nicht angerufen werden. Die ersteren erklärt einfach die gemeinsame Quelle, aus welcher sie geschöpft haben — die altchristliche Kunst, und außerdem der gleichartige (biblische) Inhalt vieler Darstellungen. Ferner tauchen im Abendlande zuweilen Stimmungen auf, welche an die Geistesströmungen in Byzanz erinnern. Unter dem Einflusse der Cluniacenser z. B. empfingen die Heiligengestalten ein mönchisch-asketisches Aussehen, welches an die abgezehrten byzantinischen Büßer erinnert. An eine unmittelbare Uebertragung ist nicht zu denken. Technische Mittel mochten im einzelnen Falle entlehnt worden sein. Behauptet man aber die Herrschaft niederländischer Kunst im italienischen Quattrocento, weil die Italiener die Oelmalerei den Schülern van Eycks ablauschten? Wir wissen übrigens, wie es in einem wirklichen Falle der Entlehnung zuging. Die Byzantiner haben wie so viele Kunstfertigkeiten auch die Emailmalerei vom alten Oriente geerbt. Bei den nordischen Völkern gerieth die auch in der antiken Zeit geübte Kunst in Vergessenheit. Erst die Byzantiner brachten sie wieder in Aufnahme. Das byzantinische Email ist sogenanntes Zellenemail, d. h. die Zeichnung erscheint mittelst feiner Metalldrähte hergestellt, die Drähte werden auf den Metallgrund aufgelöthet und

die so entstandenen Zwischenräume oder Zellen mit Emailfarben, die im Brande erhärten, ausgefüllt. Solches Zellenemail nun wurde nach Deutschland eingeführt und hier nachgeahmt. Bald aber machten sich die deutschen Goldschmiede von den byzantinischen Vorbildern unabhängig. Sie gruben in den Metallgrund (Kupfer) größere oder kleinere Felder ein, stachen Linien und gossen diese Vertiefungen mit Emailfarbe aus. Also selbst auf rein technischem Gebiete hatte die Nachahmung der byzantinischen Weise keinen langen Bestand.

Wie der Inhalt der Darstellungen, so schied auch die künstlerische Form, in welcher jene verkörpert wurden, das Abendland von Byzanz. Auf die Bildung der Gestalten übte in Byzanz theils die antike Ueberlieferung, theils der Charakter der Rasse bestimmenden Einfluß. Nur der byzantinischen Kunst sind die kleinen Hände und Füße eigenthümlich. Im Occident erschrecken gerade dieselben durch ihre unförmliche Größe. Auch in der Bildung der Gesichter waltet ein durchgreifender Unterschied. Sie sind in Byzanz bald rundlich, das Kinn leise zugespitzt, bald in die Länge gezogen, während insbesondere die karolingische Kunst sie breiter zeichnet, mit starken Nasen ausstattet, die Linie von der Wange zum Kinn fast eckig zieht. Vollends die Ornamente greifen hier und dort in eine ganz andere Kunstwelt über.

Legt man irgend eine byzantinische Bilderhandschrift und eine frühmittelalterliche des Occidentes neben einander, so erkennt man schon an der maßvollen Vertheilung des Ornamentes in der ersteren die bessere und weit ältere Schule [7]). Bei uns überwuchert das Ornament den verfügbaren Raum und steht selten im richtigen Verhältnisse zur Grundfläche. Das gilt sowohl von den Ornamenten, welche das Blatt einrahmen, wie von den ornamentirten Initialen. Man sieht deutlich, daß im Abendlande die künstlerische Ueberlieferung einen geringen Einfluß übte, während in Byzanz dieselbe den Kalligraphen sich unterwürfig machte und seine Thätigkeit regelte.

In der Regel bleibt der ornamentale Schmuck byzantinischer Handschriften auf ein schmaleres oder breiteres Band am Anfange der einzelnen Abschnitte beschränkt. An die Stelle des Bandes tritt oft ein geschlossenes Viereck oder es wird auf zwei verticale Leisten ein Querbalken gelegt. (S. Fig. 7.) Leicht und

fließend gezogene Ranken und Blumen, zuweilen von Kreisen unterbrochen, füllen die inneren Felder aus. Die Blumen sind nicht naturalistisch behandelt, sondern gewöhnlich, als ob sie vertikal durchschnitten wären, gezeichnet. Von dem vielfach ge-

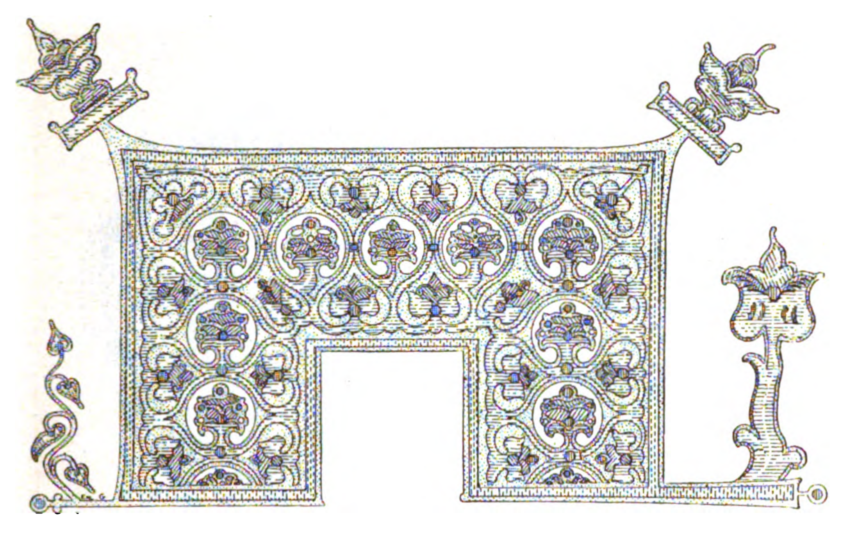


Fig. 7.

wundenen Flechtwerk, von dem sogenannten Geriemsel, von den Thierköpfen an den Ausgängen des Blattwerkes, von allen diesen eigenthümlichen Merkmalen unserer frühmittelalterlichen Ornamentik hat die byzantinische Kunst keinen Gebrauch gemacht. Ihr fehlt vollständig das phantastische Element. Das zeigt auch die Zeichnung der Initialen, bei welchen die Kernform der Buchstaben unversehrt bleibt und das Ornament nur spielend sich um dieselbe rankt.

Selbst wenn die Initialen aus Figuren gebildet werden, bleibt die Grundform leicht kenntlich, was man von unseren prächtigen Initialen aus dem neunten bis zum zwölften Jahrhundert nicht behaupten kann. Der aus jugendlichem Uebermuthe hinzugefügte Ueberschuß von Ornamenten in den Füllungen, an den Ausgängen der Initialen findet in der geschulten byzantinischen Kunst keinen Platz. (Fig. 8—14.)

Die Unabhängigkeit der dekorativen Kunst im Abendlande von byzantinischen Einflüssen hätte sich nicht erhalten, wenn die

figürlicher Darstellungen den letzteren unterworfen gewesen wären. Es geht nicht füglich an, die Phantasie schroff zu scheiden, je nachdem sie Ornamente entwirft oder Figuren zeichnet. Schon der äußere Grund spricht dagegen, daß gemeinhin die einen wie die andern denselben Händen entstammen. So findet denn die

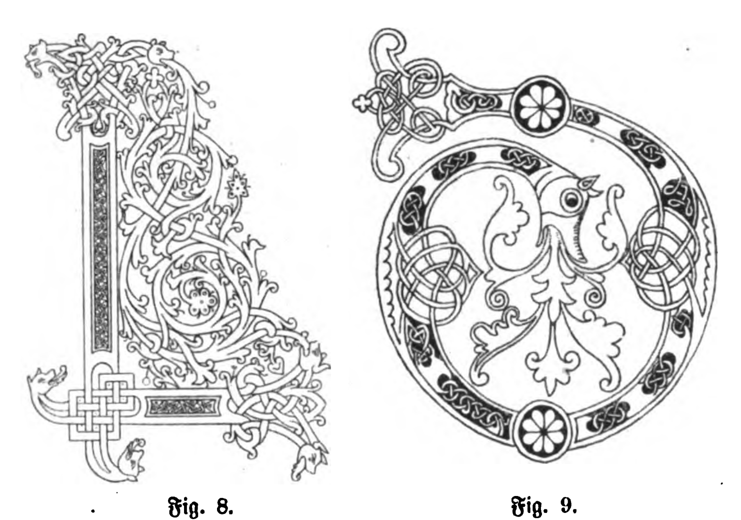


Fig. 8. Fig. 9.

Karolingische Initialen.

Behauptung einer selbständigen Formengebung in der Thatsache eines durchaus für sich bestehenden ornamentalen Stiles im Abendlande eine wesentliche Stütze.

Die grundsätzliche Frage: Steht die occidentale Kunst im frühen Mittelalter unter byzantinischer Herrschaft? mußte verneint werden. Dadurch werden einzelne Wechselwirkungen nicht ausgeschlossen. Jetzt erst ist der feste Boden gewonnen, dieselben von Fall zu Fall zu prüfen, ob und in welchem Maße der Handel, der zufällige Besitz einzelner Kunstwerke, geistiger Verkehr, politische Beziehungen dieselben vermittelten, zu untersuchen. Durchaus nicht gleichmäßig erscheinen die Fäden zwischen Byzanz und den verschiedenen Ländern des Abendlandes gesponnen. Gar dünn und locker, zu keinem Gewebe verdichtet, erblicken wir sie im Norden. Nur bewegliches Gut, welches leicht verfrachtet werden konnte und die Mühe des weiten, beschwerlichen Weges lohnte, gelangte nach Frankreich und

Deutschland. Goldschmiedwerke, Elfenbeintafeln, Teppiche bilden ausschließlich den Kunstvorrath, aus welchem die Phantasie schöpfen konnte. In welcher Weise sie es that, dafür besitzen wir ein lehrreiches Beispiel. Zu den kostbarsten und beliebtesten Gegenständen der Einfuhr aus Byzanz und dem

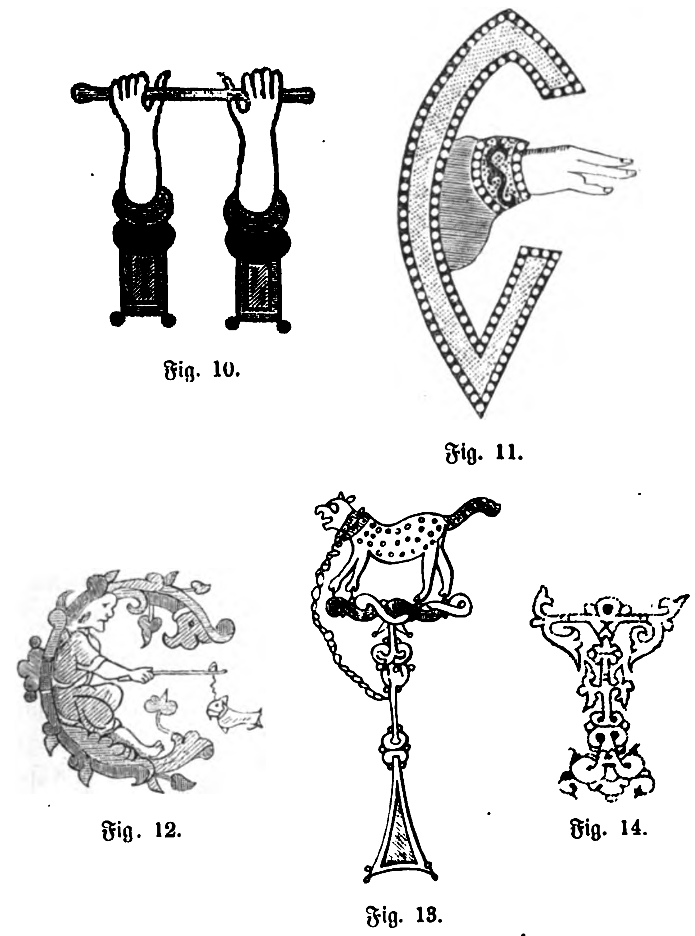


Fig. 10.

Fig. 11.

Fig. 12.

Fig. 13.

Fig. 14.

Byzantinische Initialen.

Oriente überhaupt gehörten Teppiche. Sie dienten unter anderem auch zur Verhüllung der Kirchenwände bei festlichen Anlässen. In diese Teppiche wurde häufig ein uraltes Bild, welches

wir bereits in Assyrien antreffen, eingewebt: ein Baum oder eine Pflanze, welche von zwei Thieren bewacht werden. Die Nordländer fanden Gefallen an dem Motiv und übertrugen es gern auf den Stein, um Säulenknaufe, Gesimse damit zu schmücken. Der orientalische Ursprung dieses Motives steht unzweifelhaft fest, von einem byzantinischen Stile aber ist in diesen Nachbildungen nichts wahrnehmbar. Nur die stoffliche Anregung wurde aus dem Osten geholt. In der monumentalen Kunst Deutschlands fehlt das byzantinische Element vollständig.[8])

Aehnlich in Frankreich. Zwar wird eine vereinzelte Baugruppe daselbst, im ehemaligen Aquitanien (Dordogne), als byzantinisch bezeichnet. Ihren Ausgangspunkt findet dieselbe in der Abteikirche St. Front zu Perigueux, welche in Form eines griechischen Kreuzes errichtet, mit fünf auf Bogenzwickeln (Pendentifs) aufruhenden nackten Kuppeln gekrönt wurde. Die Nachahmung der Marcuskirche in Venedig liegt offen zu Tage. Es ist also der byzantinische Einfluß nur auf mittelbarem Wege, über Venedig zur Geltung gekommen. Liegt schon darin eine Abschwächung des letzteren, so verflüchtigt vollends die Bedeutung dieser byzantinischen Richtung, wenn man folgende Thatsachen erwägt. Der Baumeister von St. Front verstand nicht die richtige Construktion der Bogenzwickel, ließ nur scheinbar die Kuppel auf ihnen aufruhen, begnügte sich mit einer rein äußerlichen Nachahmung des Vorbildes. Die anderen Kirchen in der Dordogne behalten nur die Kuppel als Schmuck bei, lassen die Kreuzform schon wieder bei Seite. Die Bauzeit von St. Front fällt erst gegen den Schluß des elften Jahrhunderts, also viel zu spät, um auf die Entwickelung des französischen Baustiles noch bestimmend zu wirken. Es besitzen überhaupt die Bauten im südlichen und mittleren Frankreich (Burgund ausgenommen) nur einen episodischen Werth. Die einzelnen Landschaften führen verhältnißmäßig ein abgesondertes Leben und halten fester an ihren örtlichen Eigenthümlichkeiten; sie genießen die Wohlthaten eines reichen Culturerbes, sind empfänglich für die Reize des Daseins, den Schmuck der Umgebung, lieben auch den Zierrath in der Kunst, entbehren aber der schöpferischen Triebe und nehmen daher auch keine herrschende Stellung im französischen Reiche, nicht in politischer, nicht in geistiger Beziehung ein.

Anders als diesseits der Alpen verhält es sich in Italien.

Weltbekannt sind die engen Beziehungen, welche zwischen Venedig und dem Oriente walteten. Die Sättigung der venetianischen Kunstbildung durch byzantinische Einflüsse im Mittelalter bleibt eine sichere Thatsache, auch nachdem festgestellt wurde, daß Kreuzform und Kuppel in S. Marco nicht der ursprünglichen Anlage, sondern einem Umbau im eilften und vielleicht erst im zwölften Jahrhundert angehören. Wie in Venedig der stetige Verkehr, so erklärt in Unteritalien die langwährende politische Herrschaft die Einwirkung der byzantinischen Kunst. Namentlich während der Herrschaft der macedonischen Dynastie trat Süditalien in ein engeres staatliches Verhältniß zu Byzanz. Dazu kommt noch die große Verbreitung der griechischen Sprache und der griechischen Cultur, die nicht geringe Zahl von Basilianer-Klöstern und griechischen Einsiedeleien (Lauren). Man konnte ohne allzustarke Uebertreibung die Umgebung von Rossano mit den vielen in die Tufffelsen gehauenen Zellen auf dem Berge Athos vergleichen. Hier also entwickelte sich die byzantinische Kunst auf natürlichem Boden. Allerdings nicht ganz rein und ungetrübt. Zuweilen tauchen auch arabische Einwirkungen auf. Abgesehen von einzelnen Ornamenten dürften auch die ausgedehnten Krypten, wahre Säulenwälder, in Foggia, Trani, Bari auf dieselben zurückzuführen sein. Sie finden in Moscheen ihr Vorbild. Auch die altheimische lateinische Cultur gewinnt Eingang in die byzantinischen Schutzländer oder hat sich in denselben aus früheren Zeiten erhalten. So bildet sich ein namentlich in der Architektur bemerkbarer Mischstil aus. Stärker als in der Architektur erwies sich in der süditalienischen Malerei Byzanz als Lehrmeister. Einzelne Kunstdarstellungen wurden einfach herübergenommen und dann von Geschlecht zu Geschlecht vererbt. Als Beispiel möge die Schilderung des Thrones Christi mit dem Lamme, von den sitzenden Aposteln umgeben, die sogenannte Etimacia, meistens mit dem Bilde des Pfingstfestes verwechselt, angeführt werden. Daß mit dem Inhalte eines Bildes häufig auch die malerische Form und die technische Weise den byzantinischen Mustern entlehnt wurde, unterliegt wohl keinem Zweifel. Nur sanken diese Nachbildungen merkwürdig rasch im künstlerischen Werthe. Je älter die byzantinischen Bilder in Unteritalien, desto tüchtiger ist die Ausführung. Immer haben wir es nur mit Lokalschulen, die weit von

der großen Culturstraße abliegen, zu thun. Wenn diese dem byzantinischen Einflusse unterliegen und Jahrhunderte lang denselben festhalten, so folgt daraus noch nicht, daß die ganze und große Kunst Italiens den gleichen Weg einschlug.[9])

Ist es wahr, daß die italienische Kunst um die Wende des Jahrtausends vollständig brach lag, daß sie ferner im eilften Jahrhundert durch byzantinische Künstler wieder belebt wurde, und daß erst Cimabue in Florenz um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts mit dem byzantinischen Stile brach und einer neuen Kunstweise Bahn brach? Von der Bejahung dieser Frage hängt die Entscheidung ab. Die beiden ersten Behauptungen stützen sich auf eine unzählige Male citirte Stelle in der Chronik des Leo von Ostia. Dieser berichtet, daß sein Zeitgenosse, der Abt Desiderius von Montecassino (1058—1087), als er an die Ausschmückung seiner neugebauten Kirche ging, die Künstler von Konstantinopel berief. Er that dies, weil die Uebung der Künste in der lateinischen Welt seit mehr als 500 Jahren aufgehört habe. Man hat den Chronisten eines Rechenfehlers bezichtigt und daß er sich um einige Jahrhunderte geirrt habe, behauptet. Schwerlich wollte er aber etwas anderes sagen, als daß die glänzende römische Kunst — wir würden von der klassischen reden — seit einem halben Jahrtausende abgestorben sei. Die Phrase ist ohne jede kunsthistorische Bedeutung und nur als eine der frühesten Klagen über den Untergang der römischen Größe von Interesse. Unmöglich hatte der Chronist einen mehr als ein halbes Jahrtausend währenden Stillstand der Kunst in Italien im Sinne. Auch wenn er von der Kunstthätigkeit in Rom, die sich noch jetzt bis tief in das neunte Jahrhundert nachweisen läßt, nichts wußte, so waren ihm doch die am Fuße des Klosters in der sogenannten Capella del Crucifisso am Anfang des eilften Jahrhunderts, also vor der Berufung der byzantinischen Künstler geschaffenen Wandbilder nicht unbekannt. In der That handelt es sich bei der letztern nur um die Wiederbelebung einzelner bestimmter Kunstzweige. Die Technik der Mosaikmalerei, sowohl jener, welche mittelst Glasstiften den Wandschmuck zusammensetzte, wie die andere irrthümlich als opus alexandrinum bezeichnete, welche aus Steinplatten den Bodenbelag kunstreich herstellte, war im Laufe der Zeit in Italien tief gesunken, hatte sich dagegen im Orient

auf der alten Höhe erhalten. Die Mosaikmalerei, so würden wir heute sagen, war eine Specialität der Byzantiner geworden. Dieselbe wieder in Italien einzubürgern, war der Wunsch des Abtes Desiderius, der Zweck der Berufung byzantinischer Künstler. Daß die Mosaikmalerei ganz allgemein als ein specifisch byzantinischer Kunstzweig galt, dafür kann man mannigfache Belege anführen. Das Mosaikbild z. B., welches Kaiser Karl IV. an der Außenseite des Prager Domes anbringen ließ, nennt der gleichzeitige Chronist Benessius von Weitmül „opus more Graecorum". Offenbar war auch das Madonnengemälde, welches der Passauer Bischof Altman von einem böhmischen Herzoge 1081 als Geschenk empfing, und welches „bewunderungswürdig in griechischer Art gemalt war", eine Mosaiktafel.

Der byzantinische Einfluß auf Italien im elften Jahrhunderte beschränkt sich demnach nur auf einen einzelnen Kunstzweig, jenen der Mosaikmalerei. Und auch auf diesem erhält er sich, wenigstens was Mittelitalien betrifft, nur eine kurze Spanne Zeit. Die Kirche des Basilianerklosters zu Grottaferrata bei Rom, 1025 geweiht, im zwölften Jahrhunderte restaurirt, wird durch zwei größere Mosaikgemälde geschmückt. [10]) Das eine ist über der Eingangsthüre angebracht, das andere füllt die Fläche des Triumphbogens. Das erstere, ältere stellt den segnenden Christus auf dem Throne dar zwischen Maria und dem Täufer. Außerdem steht der h. Nilus in verkleinertem Maßstabe ihm zur Seite. Zeichnung und Colorit zeigen das gleiche Gepräge, welches wir an unteritalienischen Mosaiken beobachten. Das Mosaikgemälde am Triumphbogen dagegen erscheint nur noch dem Gegenstande nach byzantinisch, nicht mehr in der Zeichnung der Köpfe und Gewänder, und in der viel helleren Farbengebung. Es zeigt in der Mitte den Thron Christi, den Sitz zwar leer, dagegen zwischen dem Vordergestelle das Lamm mit dem Kreuze und dem Buche des Lebens in den Pfoten. Zu beiden Seiten sitzen je sechs Apostel auf einer Bank, mit Rollen oder Büchern in den Händen. Strahlen über ihren Köpfen, welche von einem gestirnten Himmel ausgehen, haben zu der Bezeichnung des Werkes als eines Pfingstenbildes Anlaß gegeben. Doch stimmt es mehr mit der sogenannten Etimacia der Byzantiner. Die nicht mehr in die Länge gezogenen, sondern rundlichen Köpfe, das sichtliche Streben, in die

Wendung der Köpfe, die Bewegung der Körper mehr Mannigfaltigkeit zu bringen, die Ausgänge der Gewänder vollends, welche statt der leicht fließenden Linien förmliche Zacken, Zinnen zeigen, unterscheiden das Mosaikbild nicht allein von dem älteren Werke über der Thüre, sondern weisen überhaupt auf andere als byzantinische Quellen hin. Ob wir hier die Thätigkeit einer Schule von Monte Cassino zu erblicken haben, welche die einmal empfangenen byzantinischen Anregungen selbständig weiter entwickelte und mit der heimischen Kunstweise verknüpfte, bleibt künftiger Forschung vorbehalten. Als dann im zwölften und dreizehnten Jahrhunderte die Mosaikmalerei eine weitere Pflege fand, schlug sie jedenfalls nicht die von der byzantinischen Kunst gewiesenen Wege ein.

Anklänge an altchristliche Darstellungen treten uns in diesen römischen Mosaiken deutlich entgegen. So geht die unterste Zone in den Apsismosaiken im Lateran und in S. Maggiore, die Darstellung eines Flusses mit fischenden und spielenden nackten Knaben entschieden auf altchristliche, an die Antike streifende Schilderungen zurück. Das reizende Rankengeflecht in S. Maria Maggiore und namentlich in der Apsis von S. Clemente besitzt die größte Verwandtschaft mit der Dekoration in dem Portikus des h. Venantius (lateranisches Baptisterium) aus dem fünften Jahrhundert. Nun war es zwar nicht ein geläuterter Kunstsinn, sondern nur kirchliche Pietät, welche diese alten Schilderungen rettete. Sie wurden daher auch nicht etwa frei nachgebildet; das Verfahren war rein mechanisch. Entweder ließ man von den alten Mosaiken, was noch brauchbar war, einfach bestehen, wie im Lateran und Maria Maggiore, oder man copirte ein älteres Vorbild, wie in S. Clemente. Die schlecht erhaltenen Theile restaurirte man an der Hand der in dem Mörtelbewurfe erhaltenen farbigen Umrisse, welchen auch schon ursprünglich die alten Mosaikmaler nachgegangen waren. Nur hier und da wurden einzelne Figuren neu hinzugefügt. Jedenfalls aber beweisen diese Vorgänge, daß die Augen der Künstler nicht auf Byzanz gerichtet waren. Und das Gleiche gilt von den neuen Compositionen. Die byzantinische Kunst kennt nicht die Krönung Mariä, wie sie uns in S. Maria Maggiore in zart liebenswürdiger Weise vorgeführt wird, ebenso wenig hätte sie sich mit der Gleichstellung der Madonna mit Christus

befreundet, wie sie uns das Mosaikbild von S. Maria Trastevere (Christus und Maria sitzen gemeinsam auf einem Throne, der Sohn hat den Arm um den Nacken der Mutter gelegt) zeigt. Hier, wie in den kleineren erzählenden Mosaiken in römischen Kirchen stoßen wir auf heimische Wurzeln. Also selbst auf dem Gebiete der Mosaikmalerei verflüchtigen rasch die byzantinischen Einflüsse. Das wäre aber nicht möglich gewesen, wenn sich nicht in Italien auch in den frühen Jahrhunderten des Mittelalters eine heimische Kunstübung erhalten hätte, welche lange Zeit roh, barbarisch, wenig ausgebildet, nur auf günstige Verhältnisse harrte, um sich freier zu entwickeln und reiner zu gestalten.

Eng begrenzte Lokalschulen lassen sich noch vor dem dreizehnten Jahrhundert in Italien nachweisen. Sobald die niemals völlig unterbrochene Bauthätigkeit sich wieder stärker regte, fand auch die Skulptur an Portalen, Kapitälen, Taufbrunnen, Kanzeln u. s. w reichere Verwendung. Sie gewann durch diese Anlehnung wieder ein lebendigeres Raumgefühl, welches bekanntlich der späteren byzantinischen Kunst vollständig abgeht. Daß es, von illustrirten Handschriften abgesehen, auch der Malerei nicht ganz an Beschäftigung fehlte, offenbaren die Reste von Wandgemälden, welche sich aus dem eilften und zwölften Jahrhundert erhalten haben. Jene von S. Urbano alla Caffarella bei Rom und in der Unterkirche von S. Clemente sind die bekanntesten. Doch fehlt es auch außerhalb Roms, weder in Unter- noch in Oberitalien an Beispielen. Manches mag noch unter der Mauertünche der Kirchen verborgen sein. Jedenfalls bekunden schon jetzt unbezweifelte Thatsachen, daß in der Zeit, in welcher über Monte Cassino byzantinischer Einfluß in Italien eindrang, hier auch heimische Lokalschulen, unabhängig von jenen Einwirkungen bestanden.

Der Forscher, welcher auf dem Boden des zwölften Jahrhunderts steht, ergibt sich unwillkürlich der Erwartung, daß der weitere Fortschritt, die folgende Entwickelung der italienischen Kunst entweder von Sicilien oder von der lombardischen Ebene den Ausgang nehmen werde. Hier und dort erfreute sich die Kunst entschieden einer reicheren Pflege und eines mächtigeren Aufschwunges als in Mittelitalien. Man braucht nur die Kanzelskulpturen in Toskana mit den Bildhauerwerken in

Parma und Verona aus dem Ende des zwölften Jahrhunderts zu vergleichen, um den lebendigeren Formensinn, welcher sich in den letzteren ausspricht, sofort zu erkennen. Mag auch in Sicilien der äußere Schimmer täuschen, die geringe Tiefe der Wurzeln dieser glänzenden Kunst im Volke den Ausblick auf eine gedeihliche Zukunft verdüstern, so gelten doch wenigstens für die lombardische Kunst die guten Voraussetzungen. Und dennoch werden auch hier die Erwartungen bitter getäuscht. Nicht an den Süden oder Norden Italiens, sondern an das im zwölften Jahrhundert noch tief stehende Toskana knüpft der weitere Fortschritt und der Aufschwung der italienischen Kunst an. Offenbar liegen dieser Thatsache dem engeren Kunstkreise fremde Ursachen zu Grunde. Die centrale Lage insbesondere der toskanischen Landschaft befreite leichter von der lokalen Beschränkung, die leidenschaftliche Theilnahme an den politischen Ereignissen weckte den Sinn für das unmittelbare Leben, der steigende Wohlstand reizte zum Schmucke des äußeren Daseins, mächtige religiöse Erregungen steigerten die Kraft der Phantasie und die Tiefe der Empfindung. Der Anschluß an das nationale Wesen bedeutet den Anfang der Blüthe der italienischen Kunst. Jene wäre nicht so rasch, nicht in Toskana zuerst erfolgt, wenn sich die italienische Kunst mehrere Jahrhunderte lang fast ausschließlich nur von fremden Brocken genährt hätte. Es ist bezeichnend, daß die süditalienischen Landschaften, wo sich der byzantinische Einfluß am mächtigsten äußerte, für die Entwickelung der italienischen Kunst seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts ohne alle Bedeutung blieben.

Wir geben der byzantinischen Kunst die Ehre einer lebendigen, aus heimischen Wurzeln stark entwickelten Kunst, welche im tieferen Mittelalter die abendländische an Schönheit und Reichthum weit überragte. Dieses letztere Zugeständniß schließt aber die Forderung in sich, unsere abendländische Kunst gleichfalls als eine selbständige aufzufassen. Die byzantinische Kunst hat auf den Norden im tieferen Mittelalter keinen, in Italien nur einen auf bestimmte Landschaften und einzelne Kunstzweige beschränkten Einfluß geübt.

Anmerkungen und Belege.

1) Der Aufsatz erweitert und ergänzt die Skizze, welche ich im J. 1883 in der Zeitschrift l'Art unter dem Titel: l'art byzantin et son influence sur l'Occident publizirt habe. Die Litteratur über die byzantinische Kunst beginnt erst in den letzten Jahren reicher zu fließen. Früher legte man gewöhnlich die Arbeit Ungers in der Ersch- und Gruberschen Encyclopädie zu Grunde. Dieselbe ist zwar sehr fleißig aus den Quellen zusammengetragen, aber ohne alle kunsthistorische Kritik verfaßt. Sie darf wohl jetzt als vollkommen antiquirt gelten. Auch das kleine Buch von C. Bayet, l'art byzantin in der Bibliothèque de l'enseignement des beaux arts besitzt geringen wissenschaftlichen Werth. Besonders das Kapitel über den byzantinischen Einfluß im Abendlande wiederholt nur die alten abergläubigen Vorstellungen. Das Beste für das Verständniß der byzantinischen Kunst haben bisher russische Archäologen, Khondakoff, Goertz, Bouslaiew, Winogradzky u. A. geleistet. Besonders Khondakoffs Bücher über die Psalter-Studien und über die byzantinischen Miniaturen haben zur Aufklärung mannigfacher Vorurtheile viel beigetragen. Die russischen Forscher besitzen vor uns den Vortheil, daß sie sich vielfach noch auf dem gleichen Culturboden bewegen wie die alten Byzantiner. Wir Occidentalen erblicken in der byzantinischen Kunst gewöhnlich nur eine Summe von Formen und Manieren und fällen über dieselben ein viel zu scharfes Urtheil, weil wir die Nothwendigkeit ihres Ursprunges nicht einsehen, sie willkürlich entstanden glauben. Die byzantinischen Kunstformen schweben für uns gewissermaßen in der Luft, ohne Zusammenhang mit dem Boden, welchem sie allmälich entwachsen sind. Wir gewahren sie ferner leicht alle in gleicher Entfernung, mögen sie auch in Wahrheit durch längere Zwischenräume getrennt sein. Der russische Archäologe hat zwar seine Heimat nicht in Konstantinopel, seine Nationalität ist nicht die griechische. Aber sein Bekenntniß bietet ihm zahlreiche Anknüpfungspunkte mit der altbyzantinischen Cultur. Byzantinische Anschauungen haben sich in der griechischen Kirche fortgeerbt, byzantinische Formen und Gestalten im christlichen Oriente bis heute lebendig erhalten. Ganz abgesehen von politischen Aspirationen fühlt sich der gebildete Russe von der alten oströmischen Welt heimatlich angeregt und selbst zu den Tiefen der byzantinischen Theologie findet er leichteren Zugang. Er begeistert sich leichter als wir für die byzantinische Größe. Der Enthusiasmus ist aber die erste und vielfach auch reichste Quelle historischer Erkenntniß. Er übertreibt zuweilen und muß dann nachträglich vom kritischen

Verstande berichtigt werden. Aber er erfaßt leichter die volle Bedeutung einer Persönlichkeit, einer Leistung, einer Institution, versteht auch ihre Glanzseiten in ein helles Licht zu rücken.

2) Die schärfere Trennung der Nebenabsiden im Oriente, die Anordnung der Prothesis und des Diakonicum zu beiden Seiten der Hauptapsis, des Bema, der stärkere Verschluß der letzteren würde auf die Ableitung der altchristlichen Basiliken ein helles Licht werfen, könnte man diese Anordnung als eine schon ursprünglich im Cultus begründete nachweisen.

3) Vgl. W. Meyer, Zwei antike Elfenbeintafeln aus dem 5. Jahrh. in der K. Staatsbibliothek in München. Abh. der phil. Cl. der K. Ak. d. W. XV. Bd. 1879.

4) Garrucci, St. dell'arte cristiana. I. 471. Die in den Kleidsaum der Damen zu Amasia gestickten Scenen stellten dar: die Hochzeit zu Kana, die Heilung des Lahmen, des Blinden, der Blutflüssigen, die Ehebrecherin vor Christus und die Auferweckung des Lazarus.

5) A. Choisy, l'art de bâtir chez les Byzantins. Paris 1884.

6) Sabatier, Description genérale des monnaies byzantines. Paris 1862.

7) Vortreffliche Bemerkungen über die Natur des byzantinischen Ornamentes liefert H. Bordier, Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale. Paris 1883. Das Sacramentarium Drogo's aus Metz (IX. Jahrh.) in der Pariser Nationalbibliothek ist der einzige karolingische Codex, welcher die Initialen in byzantinischer Weise behandelt. Er gehört offenbar einer anderen Familie an, als die übrigen karolingischen Bilderhandschriften.

8) H. Janitschek hat in seinen sehr beachtenswerthen „Studien zur Geschichte der karolingischen Malerei" den Ursprung der reich dekorirten Bogen, welche die Canones in karolingischen Evangeliarien einrahmen, auf den Orient zurückgeführt. Aber auch hier scheinen die Wurzeln bereits in der altchristlichen Kunst zu liegen. Die Giebel und Bogen in dem Baptisterium der Orthodoxen zu Ravenna zeigen bereits den Thierschmuck über den Extrados, in ähnlicher Weise tritt er uns im Baptisterium zu Cividale in Friaul (VIII. Jahrh.) entgegen.

9) Vgl. Ch. Diehl im Bulletin de Correspondance hellénique VIII. 264 u. IX. 207. Ferner Lenormant in der Gazette archéologique VII. 121 und VIII. 194.

10) Frothingam, les Mosaiques de Grottaferrata in der Gaz. archéol. VIII. 348.

4.

Die deutsche Kunst im zehnten Jahrhundert.

Das zehnte Jahrhundert spielt in der politischen Geschichte unseres Volkes eine große Rolle. Es hat den Niedergang des Karolingischen Hauses erblickt, es hat aber auch die ruhmreiche Uebertragung der römischen Kaiserwürde an deutsche Fürsten begrüßt. Es war Zeuge wichtiger Ereignisse, welche nicht minder tief eingriffen in die Verfassung der großen Landestheile wie in die Stellung der einzelnen Deutschen. Neue politische Kräfte tauchten in den Herzogthümern auf, alte Freiheiten gingen durch Eintritt in das Hofrecht verloren. Zum Jubel wie zur Klage bot die Zeit überreichen Anlaß. Und dieses so bewegte, die Entwickelung der Nation so stark bestimmende Jahrhundert sollte in der Kunst völlig stumm geblieben sein? Nach der Schilderung, welche man dem zehnten Jahrhundert gewöhnlich in der Kunstgeschichte angedeihen läßt, möchte man es beinahe glauben. Die verheerenden Einbrüche der Ungarn am Anfange des Jahrhunderts, nachdem die Raubzüge der Normanen noch nicht verwunden waren, und dann am Schlusse des Jahrhunderts wieder die bange Erwartung des Weltunterganges beherrschten häufig das Urtheil der Historiker. Die alte Cultur erschien gänzlich zerstört, die Anpflanzung einer neuen Bildungssaat durch den Kleinmuth der Menschen verhindert.

Abgesehen davon, daß man die dauernde Schädigung der Cultur durch die magyarischen „Heuschreckenschwärme" übertrieb und daß die Beklommenheit der Geister, hervorgerufen durch die Furcht vor dem nahen Weltende, nur einzelne Kreise ergriff, vergaß man, die vielen dazwischen liegenden Jahrzehnte, die hellen Zeiten Heinrichs I. und Ottos des Großen, Zeiten voll Thatkraft und schöpferischer Lust, zu zählen. Sie geben dem Jahrhundert erst die wahre Signatur. Schon die einfache Zusammenstellung der Bauten und Kunstwerke, welche dem zehnten Jahrhundert den Ursprung verdanken, läßt die Kunstthätigkeit

des letzteren in einem glänzenderen Lichte erscheinen. Und selbst wenn es nichts anderes geschaffen hätte, als das neue Kunstleben auf niedersächsischem Boden, müßte es als ein für die deutsche Kunstentwickelung fruchtbares gepriesen werden. Die niedersächsische Kunstweise hat noch im dreizehnten Jahrhundert schöne Blüthen getrieben und ihren Einfluß auf einen weiten Umkreis nach Süden und Osten hin ausgedehnt. Die Bauten von Quedlinburg, Gernrode, Magdeburg, Kloster-Groningen, Memleben, Merseburg u. a. sind nicht die einzigen Zeugnisse der Kunstthätigkeit des zehnten Jahrhunderts. Die letztere regt sich auch in den älteren Culturſitzen am Rhein, an der Mosel, im alemannischen und bairischen Lande. In Köln, Koblenz, Mainz, Straßburg, Basel, Constanz, auf der Reichenau, in Augsburg, Salzburg u. a. finden Bauleute reiche Beschäftigung; wo bereits ältere Kirchen bestehen, wird an ihrer Ausschmückung, an der Herbeischaffung kostbaren Geräthes fleißig gearbeitet. Für die Entwickelung der Glasmalerei gilt bekanntlich das zehnte Jahrhundert als epochemachend. Jedenfalls bewies es dadurch ein eifriges Interesse an technischen Fortschritten. Und daß es ihm auch nicht an Muth und Kühnheit mangelte, große künstlerische Aufgaben zu fassen, dafür legt das Schlachtbild Zeugniß ab, welches Heinrich I. in der oberen Halle der Merseburger Pfalz malen ließ, zur gloreichen Erinnerung an den über die Ungarn 933 bei Riet an der Unstrut erfochtenen Sieg. Eine besonders reiche Thätigkeit entfaltete das Jahrhundert auf dem Gebiete der Miniaturmalerei. In dem dankenswerthen Verzeichnisse der kunstgeschichtlich wichtigen Handschriften des Mittel- und Niederrheins, welches K. Lamprecht im 74. Hefte der Bonner Jahrbücher gab, erscheint das zehnte Jahrhundert glänzend vertreten. Mehr als 30 Codices entfallen auf dasselbe. Von einzelnen bleibt es allerdings zweifelhaft, ob sie einen rein deutschen Ursprung besitzen. Immerhin bleiben genug Handschriften übrig, vor allem, wenn man noch die Prachtcodices in München und Bamberg hinzuzählt, um die große Fruchtbarkeit des Zeitalters zu bekunden. Die Fülle der Thätigkeit ist aber keineswegs das einzige, noch weniger das Beste, was vom zehnten Jahrhundert gerühmt werden kann. Die deutsche Kunst im zehnten Jahrhundert besitzt auch einen bestimmten Charakter, eine einheitlich gefügte Grundlage. Sie

bildet ein festes Glied in der Entwickelungskette unserer Kunst, welches den Zusammenhang zwischen früheren und späteren Zeiten sichert. Wir setzen dabei voraus, daß man sich nicht buchstäblich streng an die Grenzen des Jahrhunderts (901—1000) hält, sondern eine kleine Erweiterung derselben nach beiden Seiten billig gestattet.[1])

Die Thatsache, daß durch Karl den Großen der germanische Norden in die großen Culturkreise der alten Welt eingeführt wurde, steht fest. Doch fällt nur der Beginn, nicht die Blüthe der Kunstthätigkeit in seine Zeit. Mühsam mußte Karl der Große erst die Künstlerkräfte, ähnlich wie die Genossen des Gelehrtenkreises, mit welchem er sich umgab, aus verschiedenen Ländern zusammensuchen, selbst die Schmuckglieder seiner Bauten ließ er in einzelnen Fällen aus der Ferne und Fremde kommen. Auch fehlte es zunächst noch an einer gleichmäßigen Vertheilung der Bildung auf die verschiedenen Theile des Weltreiches. Das westfränkische Reich überragte weithin das ostfränkische, wo ebenfalls einzelne Landschaften, wie namentlich Bajuvarien, sich einer reicheren Cultur erfreuten und anderen den Vorsprung abgewannen. Die Erklärung dafür bietet theils das größere Alter der Culturen, theils die leichtere Zugänglichkeit Italiens, aus welchem Lande sich der Norden auch in der karolingischen Periode mannigfache Anregungen holte. So stand z. B. Baiern mit dem longobardischen Reiche in nahen Beziehungen, wo sich noch römische Kunsttraditionen lebendig erhalten hatten. (Ein Denkmal dieser Verbindung ist der berühmte Tassilokelch in Kremsmünster, dessen Inschrift deutlich den longobardischen Ductus zeigt, dessen Gestalten an den Altar Pemmo's in Cividale erinnern.) Erst in der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts beginnt der Ausgleich, tritt überhaupt die deutsche Kunst mehr in den Vordergrund. Die in der karolingischen Periode eingeschlagene Richtung wird durch das ganze zehnte Jahrhundert fortgesetzt; auf ihren Grundlagen wird insbesondere gegen das Ende desselben weitergebaut. Sie dauert bis gegen die Mitte des eilften Jahrhunderts, wo sie einer anderen Kunstweise wich. Es widerspricht dem wirklichen Gang der Dinge, wenn man die karolingische und die unter den sächsischen Kaisern herrschende Kunst scharf trennt, und vollends unhistorisch erscheint der Zwischenschub der byzantinischen Kunst, als ob durch

die letztere eine Scheidung und Aenderung herbeigeführt worden wäre. Wir dürfen mit Fug und Recht von einer einheitlichen „karolingisch-ottonischen" Kunst reden. Ueber ihren Charakter werden wir am besten belehrt, wenn wir ihre Schlußglieder scharf ins Auge fassen.

Zu diesen Schlußgliedern gehören die niedersächsischen Bauten des sogenannten frühromanischen Stiles, deren Entstehungszeit theils noch in das zehnte, theils in den Beginn des eilften Jahrhunderts fällt. Ihre Aufzählung erscheint überflüssig, da sie in jedem kunsthistorischen Handbuche der Reihe nach angeführt werden. Als das wichtigste gemeinsame Merkmal derselben lernen wir den Stützenwechsel kennen. Die ältere Architektur kennt die Aufeinanderfolge von Pfeilern und Säulen nicht, die spätere Kunst hat ebenfalls von derselben abgesehen. Der Stützenwechsel ist nur der Periode des zehnten Jahrhunderts (dieses in der oben erwähnten Erweiterung gedacht) eigenthümlich und, einzelne sporadische Fälle abgerechnet, auf Niedersachsen beschränkt. Die niedersächsischen Kirchen sind durchgehend Neustiftungen, bauen sich nicht auf lokalen Traditionen auf, fußen nicht auf älteren, dem gleichen Boden entwachsenen Vorbildern. Offenbar wurde ein in culturreicheren Landschaften herrschender Typus herübergenommen und dem Bedürfnisse, den vorhandenen Bedingungen entsprechend umgebildet.

Zwei Behauptungen lassen sich mit vollkommener Sicherheit aufstellen. Der Stützenwechsel ist kein ursprüngliches Element in der Architektur, welches bereits auf der ersten und anfänglichen Stufe der Entwickelung eines Stiles geschaffen wird. Der Stützenwechsel ferner, wie er in der niedersächsischen Architektur auftritt, besitzt keine construktive Bedeutung. Die Pfeiler üben keine andere Funktion aus, als die Säulen. Ueber beiden ziehen sich gleichmäßig die Obermauern hin, welche die flache Decke tragen. Höchstens kann für die Wahl des Stützenwechsels der ästhetische Grund angerufen werden, daß dadurch ein gewisser Rhythmus erzielt wird. Doch läßt sich der letztere nur an den jüngsten Gliedern der ganzen Baugruppe (Ilsenburg, Drübeck u. a.) nachweisen; für die älteren Werke fehlt es zu einer ähnlichen Vermuthung an jeder festen Basis. Die Kirchen mit Stützenwechsel haben construktiv den gleichen Werth, wie die reinen Pfeiler- und Säulen-Basiliken. Diese sind die nothwendige

Voraussetzung der ersteren. Beide waren in der vorangegangenen karolingischen Periode gebräuchlich. Die Kirchen Einhards im Odenwalde, jene zu Seligenstadt wie jene zu Michelstadt, zeigen Pfeiler, das Muster einer großen Klosterkirche in S. Gallen dagegen, sowie die Klosterkirche in Fulda, die Stiftskirche in Unterzell auf der Reichenau, die Justinus-Kirche in Höchst u. a. Säulen als Träger der Obermauern. Ob man den Ausgangspunkt in den Pfeilerbasiliken oder in den von Säulen getragenen Kirchen suchen muß, darüber kann schwerlich ein Zweifel bestehen. Wären die Pfeilerbasiliken das Vorbild gewesen, welchen man durch Einschiebung von Säulen ein zierlicheres, kunstreicheres Gepräge verleihen wollte, so ist nicht abzusehen, warum man nur einzelne und nicht alle Pfeiler entfernte, wenn man schon von der größeren Schönheit der Säulen überzeugt war und die Fähigkeit, solche herzustellen, besaß. Unerklärlich bliebe dann die weitere Entwickelung des niedersächsischen und überhaupt des romanischen Stiles. Dem Stützenwechsel hätte der ausschließliche Gebrauch der Säulen, als der künstlerisch vornehmeren Bauglieder, folgen müssen. Statt dessen gewahren wir die immer stärker vordringende Herrschaft der Pfeiler, an welche sich ausschließlich der spätere Fortschritt in der Architektur knüpft. Nimmt man dagegen die Säulenbasiliken als Ausgangspunkt an, so schwinden alle Räthsel. Die Ueberlieferung lebte noch kräftig genug, um einen plötzlichen, vollständigen Bruch zu verhindern. Auf der anderen Seite machten die schlechtere Beschaffenheit des zugänglichen Materiales, die geringe Schulung der Hand die Herstellung reiner Säulenbasiliken technisch schwierig. Zur Aushülfe boten sich Pfeiler dar, welche zwischen die Säulen gesetzt wurden, einen rascheren und festeren Aufbau verbürgten. Die Säulen sind offenbar der absterbende, die Pfeiler der lebendige Theil an der Architektur des zehnten und eilften Jahrhunderts.

Mit dieser Auffassung, daß die Säulenbasiliken den älteren Typus darstellen und von diesen erst zu dem Stützenwechsel übergegangen wurde, stimmen die historischen Thatsachen. Die Basiliken, welche Gregor von Tours beschreibt, sowohl jene zu Clermont, wie die Kirche des h. Martinus in Tours, waren offenbar Säulenbasiliken. Auf die Verwendung von Säulen muß man auch bei dem Baue der Abteikirche Centula am Ende

des achten Jahrhunderts schließen. Welchen Werth man noch in der ottonischen Zeit auf Säulenschmuck legte, zeigt die Ueberführung antiker Säulenschafte aus Italien nach Magdeburg. In den Landschaften, in welchen sich die Cultur seit längerer Zeit eingebürgert hatte, so daß die Anfänge derselben in die vorkarolingische, zum Theil in die römische Periode zurückreichen, ist die Zahl der Säulenbasiliken viel beträchtlicher, als in den erst der Civilisation neugewonnenen Provinzen. Verhältnißmäßig am längsten hat sich die Säulenbasilika in den schwäbischen und alemannischen Landschaften (Konstanz, Schafhausen, Schwarzach, Hirsau, Brenz, Faurndau, Alpirsbach, Oberstenfeld u. a.) erhalten, wo einerseits alte Bautraditionen fester wurzelten, andererseits die Theilnahme an der späteren Kunstentwickelung eine geringere war. Die Vorliebe der entschieden conservativ gesinnten süddeutschen Architekten für die Säulenbasilika deutet auf das höhere Alter und mächtigere Ansehen dieser Bauform hin und kräftigt unsere Annahme, daß der Stützenwechsel von der Säulenbasilika den Ausgangspunkt nahm.

Die Gewohnheit des Säulenbaues brachte es überhaupt mit sich, daß zu demselben auch da geschritten wurde, wo technische Gründe eigentlich von der Anwendung hätten abrathen müssen. Die Krypten sind nothwendig eingewölbt und tragen die Last des Oberbaues. Aus beiden Rücksichten empfehlen sich bei dreischiffigen Krypten kräftige Pfeilerstützen. Dennoch sehen wir bei den älteren Kryptenanlagen regelmäßig Säulen verwendet. Offenbar siegte die durch lange Tradition geheiligte Uebung über die construktiven Bedenken. Was aber die Bildung der Säulen betrifft, so ist zwar das Gefühl für die Maße und Verhältnisse abhanden gekommen. Doch besitzen in dieser Zeit nicht blos die Basen, wie im ganzen Frühmittelalter, sondern auch die Kapitäle antike Formen. Die eine Form, das sogenannte Blätterkapitäl, hat sich allerdings lange über die ottonische Zeit hinaus im Gebrauche erhalten. Es verändert aber dann merklich den zu Grunde liegenden Kelchtypus und behandelt das Blattwerk schematischer, so daß der Ursprung aus dem Akanthusblatte kaum bemerkt wird. Erst spät im zwölften Jahrhundert kommt das letztere wieder zur Geltung. Nur im zehnten Jahrhundert klingt das antike Muster noch unmittelbar an. Zum Blätterkapitäle gesellt sich weiter das ionische hinzu,

man möchte beinahe sagen, aus einer archäologischen Schrulle beibehalten, aber jedenfalls die direkte Entlehnung von älteren, zuweilen (Quedlinburg) nicht mehr richtig verstandenen Mustern beweisend.

Die Summe dieser einzelnen Beobachtungen ergiebt wichtige Thatsachen. Die Architektur des zehnten Jahrhunderts steht der Baukunst der folgenden Periode ferner als der Kunst des karolingischen Zeitalters. Sie setzt die letztere fort, wird auf diese Art mit der altchristlichen, mittelbar mit der spätrömischen Kunst enge verknüpft. Sie bildet nicht den Anfang einer neuen Entwickelung, sondern den Schluß einer langen, allmälich absterbenden Kunstweise. Sie hat eine retrospektive Richtung und bedeutet das Ende der alten, noch unmittelbar in der Antike wurzelnden Cultur. Mit dem Namen einer Renaissance darf man sie nicht schmücken, denn es ging ihr keine Periode der Entfremdung voraus, aus welcher der Weg zur Antike zurückgefunden wird, noch weniger benutzte sie die letztere bewußt als Musterform, um in ihr ruhende Triebe zu vollkommenem Ausdruck zu bringen. Dadurch unterscheidet sie sich von der Kunst des ausgehenden zwölften Jahrhunderts, wo ebenfalls antike Anklänge auftauchen und von der eigentlichen Renaissance des fünfzehnten Jahrhunderts.

Ein vollständiges Urtheil über die historische Bedeutung der Kunst des zehnten Jahrhunderts gewinnt man erst, wenn auch die Plastik und Malerei zur Begründung desselben herangezogen wird. Die Sachlage gestaltet sich hier für den Forscher schwieriger. Die Zahl der erhaltenen Denkmale, auf welche man die Untersuchung stützen kann, ist an und für sich eine geringe, die Zahl der fest datirten eine nahezu schwindende, besonders im Kreise der Skulptur. Die zahlreichsten Zeugnisse der Kunstthätigkeit in dem zehnten Jahrhunderte treten uns in den Elfenbeinreliefs und in Goldschmiedarbeiten entgegen. Diese sind aber beweglicher Natur. Aus dem Orte ihrer Aufbewahrung auf den Ort ihres Ursprungs zu schließen, besitzen wir nur in wenigen Fällen das Recht. Sie wechselten keineswegs erst in späteren Zeiten häufig den Platz; selbst als solche Werke gestiftet wurden, mußten sie nicht notwendig an Ort und Stelle gearbeitet werden. Die Mahnung zur Vorsicht erscheint um so gebotener, als wir wissen, daß das in Luxusgewerben reich

blühende Byzanz mit Werken der Kleinkunst lebhaften Handel trieb und im Laufe der Zeiten sich an einzelnen Stätten reiche Kunstschätze der verschiedenartigsten Herkunft ansammelten. Nur darf man die Vorsicht nicht so weit treiben, daß man alle Werke der Kleinkunst aus der Fremde durch Kauf oder Geschenk erworben vermuthet. Eine dauernde Unterbrechung der Kunstthätigkeit fand wie überhaupt nicht im Norden, so insbesondere auch nicht auf deutschem Boden statt. Daran konnte man glauben, so lange der Begriff der Völkerwanderung buchstäblich aufgefaßt wurde und eine tiefe Kluft Alterthum und Mittelalter zu trennen schien. In Wirklichkeit hat sich z. B. die Goldschmiedkunst, wenn auch unter ungünstigen Verhältnissen und mit stark verminderter Tüchtigkeit, durch alle Stürme des vorigen Jahrtausends erhalten. Die Beweise dafür liegen vor in den gothischen Votivkronen, in den Funden aus der merovingischen Periode, in den uns von Gregor von Tours überlieferten Nachrichten (besonders wichtig ist die Erzählung, daß König Chilperich Goldschmiedgeräthe an den Hof von Byzanz [581] als Geschenke sandte), in den Kapitularien Karl des Großen, in den Schatzverzeichnissen aus der karolingischen Periode. Die Prachtwerke, welche König Arnulf in seiner Residenz Regensburg stiftete, leiten zum zehnten Jahrhundert hinüber, aus welchem es weder an Nachrichten über den Betrieb der Goldschmiedkunst, noch an erhaltenen Werken (Essen, Hildesheim) fehlt. Enger umschrieben ist die Zeit, innerhalb welcher die Continuität der Kunst der Erzgießer nachgewiesen werden kann. Sie beginnt erst mit Karl dem Großen, unter dessen Augen die wichtigen Bronzewerke in Aachen ausgeführt wurden. Eine umfassendere Anwendung des Erzgusses wird dann erst wieder am Ende des zehnten Jahrhunderts aus Corvey berichtet, wo 12 eherne Säulen aufgestellt wurden. Daran schließen sich die Bronzethüre am Mainzer Dome, offenbar nach dem Muster jener am Aachener Münster errichtet, und die Werke, welche dem Bischof Bernward in Hildesheim den Ursprung verdanken. Schwerlich hätte Theophilus in seinem noch im eilften Jahrhundert verfaßten Kunsttraktate, der diversarum artium schedula,, der deutschen Metallarbeit ein so reiches Lob spenden können, wenn keine langdauernde Uebung vorangegangen wäre, welche allein eine größere Tüchtigkeit im technischen Verfahren möglich machte.

Die Annahme einer stetigen, selbständigen Entwickelung der Skulptur wird durch eine weitere Beobachtung gestützt. Die Werke der karolingisch-ottonischen Periode zeigen einen mannigfaltigen Stil, welcher nur durch das Dasein mehrerer Mittelpunkte der Kunstpflege erklärt werden kann. Hätte fremder Einfluß die ganze Kunst der genannten Periode sich sklavisch unterworfen, so wäre todte Eintönigkeit die nothwendige Folge gewesen. Wir bemerken aber nicht allein den Eintritt eines Stilwechsels im Laufe der Zeit, sondern entdecken auch in gleichzeitig entstandenen Werken eine Verschiedenheit des Formensinnes.

Bei der großen Seltenheit von Metallarbeiten und der reicheren Zahl erhaltener Elfenbeintafeln muß die Wissenschaft sich vorläufig auf das Studium der letzteren beschränken. Noch fehlen Mittel und Wege, eine Geschichte der Elfenbeinskulptur im vorigen Jahrtausend zu schreiben. Immerhin ist es aber schon jetzt möglich, einige Ordnung in das Gewirre von Behauptungen und Thatsachen zu bringen. Schwerlich haben wir den Beginn der christlichen Elfenbeinskulptur vor das vierte Jahrhundert zu setzen. Sie schmückte die Außenseiten der Diptycha, der bekannten Doppeltafeln, auf deren Innenseiten die Namen der Opferspender und der Wohlthäter der Kirchen geschrieben standen. Aus Elfenbein wurden kostbare Reliquienbehälter hergestellt, mit Elfenbeinplatten Bischofsstühle, Kanzeln u. s. w. belegt. Später dienten Elfenbeintafeln auch als Deckel der Prachthandschriften, insbesondere der Psalter. Es geht nun nicht füglich an, einfach das Maß der Verwandtschaft mit der Antike zur Grundlage der Altersbestimmung zu wählen. Schon in Werken des fünften Jahrhunderts stoßen wir auf den durchaus nicht antiken Prunkstil in den Gewändern, auf einen derberen naturalistischen Ton in der Schilderung, dagegen haben sich einzelne der Antike entlehnte Gestalten z. B. die geflügelten Victorien bis zum Schlusse des Jahrtausends erhalten. Ebensowenig erscheint es zulässig, alle späteren Werke von einem Muster, *einer* Richtung ableiten zu wollen. Gewiß ist die Zahl selbständiger Schöpfungen in der zweiten Hälfte des Jahrtausends eine geringere als die Summe der Lehnwerke. Aber diese nachgebildeten Vorbilder sind gar mannigfacher Art und, sobald man eine größere Reihe von Elfenbeinreliefs zusammen-

stellt, entdeckt man, daß sie sich ganz ungezwungen nach Familien, welche in vielen Fällen Schulen entsprechen, gruppiren lassen. Wenn wir an einer Reliefstafel im Museo Olivieri in Pesaro mit Scenen aus der Schöpfungsgeschichte als Hintergrund Arkaden erblicken, in welchen die einzelnen Figuren stehen, so werden wir unwillkürlich an die Anordnung altchristlicher Sarkophage erinnert.[2]) Nicht selten wird auf verschiedenen Elfenbeintafeln eine und dieselbe Nebenfigur, z. B. bei der Darstellung der Wunder Christi ein staunender Apostel, welcher beide Arme emporhebt, wiederholt. Nur wechselt er auf diesen Tafeln die Stelle, tritt bald bei der Auferweckung des Lazarus, bald bei der Heilung des Blinden auf.[3]) Wir schließen, daß die Elfenbeinschnitzer nach einer gemeinsamen Vorlage arbeiteten, aus welcher sie einzelne Gestalten oder auch ganze Gruppen heraushoben. Dasselbe gilt von solchen Elfenbeinreliefs, welche dieselbe Scene z. B. die Geschichte des Jonas wiedergeben, nur daß sie die rechte und linke Seite verwechseln.[4]) Mehrere Tafeln mit der Auferstehung Christi beweisen wieder ihre Zusammengehörigkeit durch die identische Form des Grabdenkmales und die gleiche Weise, wie sich die schlafenden Wächter auf dasselbe stützen.[5])

Wenn in diesen Werken eine enge Verwandtschaft der Composition zu Tage tritt, so lehren uns wieder andere eine große Aehnlichkeit der Formensprache kennen und geben uns dadurch das Recht, an einen Familienzusammenhang zu denken. Nach der Haarbildung, nach der Zeichnung der Ausgänge der Gewänder scheiden sich die Elfenbeinreliefs in mehrere Gruppen. Bald stülpt sich das Haar wie eine Perücke wulstig in die Höhe, erscheint über der Stirn scharf und gleichmäßig abgeschnitten. Wir muthmaßen, daß diese Haarbildung in Ostrom zu Hause war. Bald wird das Haar zu einzelnen Büscheln zusammengefaßt, bald wieder ganz flach behandelt, flüchtig wellenförmig gezeichnet. Die Ausgänge der Gewänder zeigen in der altchristlichen Zeit und in Byzanz eine leicht fließende Linie, in der nordischen Kunst dagegen häufig scharfe Zacken, tiefe Einziehungen. Für den Norden spricht der Umstand, daß gewöhnlich auf den letzteren Tafeln die Extremitäten eine übertriebene Größe und plumpe Formen zeigen.[6])

Eine ähnliche Mannigfaltigkeit der Auffassung und Zeich-

nung offenbaren auch die Elfenbeinwerke aus der karolingisch-ottonischen Periode. So bewahrt z. B. die Louvresammlung unter anderen Elfenbeinskulpturen drei Reliefs aus dem Ende des neunten Jahrhunderts.[7]) Sie dürften wohl ursprünglich die Deckel von Psaltern geschmückt haben. Während aber das eine Relief (Abner und Joab) hagere, langgestreckte Gestalten in kurzen gegürteten Tuniken zeigt, sind die Figuren auf den beiden anderen gedrungener und auch in der Tracht anders behandelt. Nur wenige Jahre trennen die Elfenbeinreliefs am Reliquiar Heinrichs I. in Quedlinburg von den Werken Tuotilos in St. Gallen. Dennoch offenbaren sie die größten Unterschiede in der Form der Köpfe, in den Maßen der Körper, in der Zeichnung der Gewandfalten. Hier sehen wir feine gleichsam gestrichelte, dichtlaufende Parallelfalten, in Quedlinburg dagegen bei aller Rohheit die deutliche Nachahmung der Falten, welche ein wirkliches Gewand wirft. Die Phantasie des einen Künstlers war von gemalten Vorbildern erfüllt, dem andern schwebten plastische Werke dunkel in der Erinnerung. Jeder ging offenbar von einer anderen Anschauung aus. Wenn man die Arbeiten des zehnten Jahrhunderts derart mustert, stößt man auf noch größere Mannigfaltigkeiten in der Auffassung und in der Behandlung der Formen. Auf der Ausstellung alter Kunstwerke in Köln lernten wir ein Diptychon kennen — dasselbe soll sich jetzt im Privatbesitz in Aachen befinden — welches die gangbaren Anschauungen über die Kunst des zehnten Jahrhunderts wirksam berichtigte. Daß dasselbe dem zehnten Jahrhundert angehört, beweist der Charakter der Beischriften, die Natur des Randornamentes; daß es dem deutschen Kunstkreise zufällt, deutet die Verwandtschaft mit gleichzeitigen deutschen Miniaturen (Egbertcodex in Trier) an. Die eine Tafel (Fig. 15) stellt den ungläubigen Thomas dar, welcher das Wundmal Christi berührt, die andere führt uns Moses vor die Augen, welcher von der Hand Gottes die Gesetztafel empfängt. Christus steht auf einem architektonisch gegliederten Sockel, hat den einen Arm um den Kopf gelegt und den Mantel von der Brust weggeschoben. Der tiefer stehende Thomas, vom Rücken gesehen, streckt sich gewaltig, um das Wundmal mit der Hand zu erreichen. Eine ähnliche Dehnung der Gestalt beobachten wir auch bei Moses, der mehr in das Profil gestellt, beide Arme emporhebt und die



Fig. 15.

Gesetztafel faßt. Das Relief ist beinahe zur halben Rundung herausgearbeitet, der Mantel des Thomas, straff gespannt, zeigt nur wenige Falten, das Untergewand dagegen wie der Rock Christi fällt in geraden Falten herab. Lange Finger und Zehen, hagere Arme, starke Köpfe und breite Nasen, zu Büscheln geordnetes Haar bilden weitere Merkmale der Tafeln, welche einen derben, aber gesunden Naturalismus bekunden und gewiß, als noch das Goldornament an den Säumen und auf den Mantelflächen glänzte, ein prächtiges Aussehen besaßen.[8])

Die Mannigfaltigkeit artet aber nicht in vollkommene Regellosigkeit und Zerfahrenheit aus. Größere verwandte Gruppen lassen sich zwanglos zusammenstellen, gemeinsame Merkmale, welche dann wieder ein Zusammenfassen der einzelnen Werke zu einer einheitlichen Richtung gestatten, in größerer Zahl nachweisen.

Beinahe bei allen Werken bemerkt man mit altchristlichen Arbeiten verglichen ein Sinken des plastischen Gefühles. Die Betrachtung eines oströmischen Elfenbeinreliefs aus dem fünften Jahrhundert (Fig. 16) mit dem drachentödtenden Michael (Fig. 17) (Leipziger Stadtbibliothek), welchen die Form des Schildes der ottonischen Zeit zuweist, lehrt sofort die wesentlichen Unterschiede kennen. Das spätere Relief zeigt schlechtere Maßverhältnisse, eine unsichere Haltung der Figur, übertrieben große Hände. An die Stelle der Locken sind schematisch gezeichnete Haarbüschel getreten. Die Falten folgen nicht mehr dem Körper, sondern sind willkürlich gehäuft, durch tiefe, fischblasenartige Einschnitte ersetzt. Die Arbeit ist zierlich genug, verräth aber deutlich, daß der Künstler über keine reichen Anschauungen plastischer Werke gebot.

Weiter fällt die vielfache Uebereinstimmung mit den gleichzeitigen Miniaturen auf. Die Wiederholung einzelner Scenen des Utrechtpsalters in Elfenbeinreliefs (Paris, Zürich) wurden schon längst bemerkt. Auch wo eine unmittelbare Entlehnung nicht stattgefunden hat, beweisen die Zeichnung der Gestalten, die Composition und Anordnung der Bilder, ihre Vertheilung auf der Grundfläche einen näheren Zusammenhang. Charakteristisch für viele Miniaturen der spätkarolingischen Periode sind die fleischlosen Beine, die dünnen Knöchel und großen Füße. Dieselben Kennzeichen treten uns auch an Reliefs entgegen (Codex aureus aus S. Emmeran in München, Elfenbeintafel mit Abner und Joab in Paris u. a.). Bei den Miniaturmalern herrscht die Gewohnheit, die einzelnen Scenen auf einem Blatte übereinander zu zeichnen und diese Abtheilungen durch Querbänder, Wülste u. s. w. zu scheiden. In gleicher Weise ordnen auch Elfenbeinschnitzer die Bilder an, mit welchen sie eine Tafel bedecken. Beispiele bieten mehrere Reliefs im Louvre, andere in München, das schlagendste das Relief, welches aus dem Eigenthume des Fürsten Oettingen in englischen Privatbesitz überging



Fig. 16.

und Christus unter den Schriftgelehrten, die Hochzeit zu Kana und die Heilung des Blinden in drei von Akanthusblättern eingeschlossenen Feldern übereinander darstellt. Selbst in Einzelheiten, wie in der Anordnung des architektonischen Hintergrundes, herrscht zwischen plastischen und malerischen Werken große Uebereinstimmung. In der Regel werden mehrere antikisirende Bauten so aneinander gereiht, daß von dem einen Baue die Frontseite mit dem Giebel, von dem andern die Seitenansicht dem Auge sich zeigt.

Die Empfindungsweise der Menschen in der karolingisch-ottonischen Periode zeichnete sich mehr durch Stärke als durch Reichthum aus, neigte zu einem unumwunden kräftigen Ausdrucke und gab heftigen Bewegungen freien Spielraum. Den Wiederschein davon erblicken wir deutlich in der Kunst. Selbst ruhige Handlungen werden nicht selten mit einem überflüssigen Kraftaufwande und einer übertriebenen Leidenschaft ausgeführt. Wir denken hier z. B. an

die schreibenden, das Schreibrohr spitzenden Evangelisten, bei welchen eine heftige äußere Erregung an die Stelle der überlieferten, gemessenen Ruhe getreten ist. Aber auch sonst bemerken wir häufige Spuren einer wuchtigen, von elementarer Lebenskraft überströmenden Sinnesweise. Der Schritt nähert sich dem Sprunge, die Arme fechten in der Luft, die Köpfe werden gereckt. Die Plastik folgt, soweit es ihre Mittel gestatten, dieser Richtung. Besonders deutlich klingt die letztere an, wenn die Künstler mit der technischen Ausführung zu kämpfen haben, auf feinere Durchbildung der Formen und des Ausdruckes verzichten müssen, mit drastischen Mitteln wirken. Sie zeigt sich daher am deutlichsten in den neu erfundenen Scenen, erscheint gemildert, wenn ältere Muster vorliegen, welche wiederholt oder nachgeahmt werden. Weder die altchristliche, unter den Einflüssen der Antike stehende Kunst, noch der spätere romanische Stil kennt diese fast ausschließlich in starken Accenten sprechende Weise der Schil-



Fig. 17.

derung. Sie ist der karolingisch-ottonischen Periode eigenthümlich. Wir verfolgen sie von den Elfenbeinskulpturen des neunten Jahrhunderts (die Scene der Ehebrecherin vor Christus auf dem Deckel des Codex aureus von S. Emmeran ist ein besonders gutes Beispiel) bis zu den Bronzethüren des Hildesheimer Domes aus der Zeit des Bischofs Bernward.

Lehrreich ist die Vergleichung der beiden Tafeln, welche in St. Gallen Tuotilo zugeschrieben werden. Beide Tafeln sind, wie Rahn in seiner trefflichen Geschichte der Schweizer Kunst richtig bemerkt, von einer und derselben Hand geschnitzt worden. Für die eine, welche Christus in der Glorie, umgeben von Cherubim, von den Evangelisten und Elementen darstellt, lag dem Künstler ein älteres Muster vor. Diesem sah Tuotilo, wenn wir an dem überlieferten Künstlernamen festhalten, die einzelnen Typen der Gestalten und auch die Modellirung der Gewänder ab, welche an den Schultern, dem Bauche, den Knieen durch die dichtgelegten Falten durchschimmert. (Nebenbei bemerkt: diese Art des Faltenwurfes hat nichts mit dem byzantinischen Stile gemein. Der letztere geht in den besseren Werken noch immer vom Naturstudium aus, nur daß er an Stelle der wollenen Gewänder der Antike die Seidenstoffe des Orients setzt, daher die scharfen Brüche und die kleinen Ecken in den Falten. Tuotilos Gewänder sind dagegen rein conventionell behandelt, erinnern durch die symmetrische Strichelung eher an gemalte Flächen.) Die andere Tafel beruht, von dem oberen Ornamentstreifen abgesehen, auf eigener Erfindung. Für das Gewand der Madonna war Tuotilo kein Muster zur Hand. Er half sich daher, gerade wie manche Miniaturmaler seiner Zeit, mit einer vollkommen symmetrischen Anlage, so daß sich beide Seiten aller Gewandtheile decken. In Bezug auf die Engel konnte er einzelne Züge den Cherubim auf der andern Tafel ablauschen. Im Ganzen blieb er doch auf die eigene Phantasie angewiesen. Obschon die Engel die gleiche Rolle wie die Cherubim spielen, die einfache Geberde der Adoration wiederholen, verlieh er ihnen doch eine lebhaftere Bewegung und bemühte sich, jeden einzelnen wenigstens in der Haltung der Hände und Stellung der Füße anders zu zeichnen, durch die Mannigfaltigkeit des Geberdespieles mehr Natürlichkeit in die Scene zu bringen. Nur daß er noch nicht Maßhalten ge-

lernt hat und die Lebendigkeit zunächst den Eindruck der Unruhe macht.

Dieser lebhafte, fast heftige Ton der Schilderung erscheint im zehnten Jahrhundert stärker als in der frühkarolingischen Periode ausgeprägt. Er verwischt aber nicht die tiefere Einheit, welche diese beiden Zeitalter mit einander verbindet, durchbricht auch nicht vollständig die Tradition, welche beide Zeitalter gemeinsam mit der altchristlichen Kunst verknüpft. Er lockert nur dieselbe, ähnlich wie der Stützenwechsel in der Architektur den Zusammenhang mit den altchristlichen, vorkarolingischen Basiliken nur loser macht. Im Grunde herrscht auch in der Skulptur der karolingisch-ottonischen Periode die retrospektive Richtung vor. Sie äußert sich in der Uebernahme zahlreicher Typen aus der altchristlichen Kunst, z. B. des unbärtigen jugendlichen Christus, der schreibenden Evangelisten, der allegorischen Figuren für Sonne, Mond, Wasser, Erde, der Paradiesesflüsse, des Firmamentes u. s. w. Wenn es möglich wäre, die einzelnen Typen in der richtigen Zeitfolge im Bilde vorzuführen, wenn wir mit einem Worte bereits eine vollständige wissenschaftliche Ikonographie des christlichen Gestaltenkreises besäßen, so würde es sich klar herausstellen, daß jene Typen bis in das zehnte Jahrhundert vorwiegend nur Varianten eines Archetypus sind. Blos wenn die späteren Künstler erzählen, dramatische Vorgänge schildern, stellt sich ein neues Element ein, obschon auch hier das Zusammenfassen der Handlung in ihrem Kernpunkte, die Isolirung Christi von seinem Gefolge, die Beschränkung der Personenzahl u. a. auf einen Nachhall altchristlicher Tradition schließen läßt. Nicht immer blickt der Bildhauer des zehnten Jahrhunderts unmittelbar auf die christliche Vorzeit zurück. Die Composition wurde ihm zuweilen (vergleiche das Elfenbeinrelief der Taufe Christi in München mit der Taufe Christi im Egbertcodex) durch die Malerei zugeführt, wie denn überhaupt der letzteren die leitende Rolle zukommt. Die historische Stellung und Bedeutung der Kunst des zehnten Jahrhunderts wird daher erst vollkommen erkannt, wenn das Urtheil über die Malerei des gleichen Zeitalters feststeht.

Wir gebieten begreiflicher Weise über keinen reichen Vorrath an monumentalen Werken aus der karolingisch-ottonischen

Periode. Beinahe ausschließlich sind wir auf die Bilder in Handschriften angewiesen, von welchen es keineswegs feststeht, ob sie aus denselben Händen wie die Wandgemälde hervorgingen, und welche jedenfalls für andere, vornehmere und gelehrtere Kreise bestimmt waren. Da ist es noch als ein besonderer Glücksfall zu preisen, daß wir aus den Schlußjahren des zehnten Jahrhunderts einen Cyklus von leidlich erhaltenen Wandgemälden besitzen und mit denselben den Bilderschmuck zweier gleichzeitiger kostbarer Handschriften, den schönsten, welche das zehnte Jahrhundert geschaffen hat, vergleichen können. Die Wandgemälde befinden sich in der Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau, von den Handschriften, Evangeliarien, wird die eine (Codex Egberti) in Trier, die andere (Echternacher Codex) im Museum zu Gotha bewahrt.[9])

Die Georgskirche in Oberzell ist bekanntlich eine Stiftung des Abtes Hatto aus dem Ende des 9. Jahrhunderts. Von dem ursprünglichen Bau haben sich nach den eingehenden Untersuchungen eines unserer trefflichsten Sachkenner, Adler in Berlin, der Chor mit der Krypta und die Kreuzflügel, also die östlichen Theile erhalten. Das dreischiffige Langhaus mit der Westapsis gehört einer späteren Bauzeit an, welche aber noch immer in das vorige Jahrtausend (in die Regierung des baulustigen Abtes Witigowo 984—996?) fällt. Derselben Zeit entstammen auch die Wandgemälde, welche das Mittelschiff schmücken und erst vor wenigen Jahren durch den kunstsinnigen Pfarrverweser Feederle unter der Tünche entdeckt wurden.

Ueber den Säulen, welche das Mittelschiff tragen, in den Zwickeln der Bogen sind zunächst Medaillons mit Brustbildern der Aebte, ähnlich wie in der Basilika S. Paolo fuori le mure in Rom Papstporträte, in S. Apollinare in classe in Ravenna Bischofsbildnisse angebracht. Daß hier nicht Propheten, sondern Aebte dargestellt waren, dafür spricht die Tonsur, die Tracht und die Bücher in den Händen. Propheten wären nicht in einem Gewande, welches am Halse fest schließt und eine hinten angehängte Kapuze vermuthen läßt, und jedenfalls mit einer Rolle oder einem Spruchbande in den Händen abgebildet worden. Die Medaillons sind auffallend hoch gerückt, der Umriß des Randes schneidet in den untersten Streifen des horizontalen Bandes ein, so daß man annehmen muß, sie wären später als

die oberen Hauptbilder gemalt. Die letzteren werden unten und oben von einem breiten Mäanderfriese eingefaßt; vertikale Ornamentbänder scheiden die einzelnen Gemälde von einander. Die Gegenstände der Schilderung sind sämmtlich dem neuen Testamente entlehnt und erzählen Christi Wunderthaten. Auf der Südwand des Mittelschiffes erblicken wir, vom Eingange dem Altare zuschreitend: die Auferweckung Lazari, die Erweckung der Tochter Jairus, die Auferweckung des Jünglings von Naim, die Heilung des Aussätzigen. Diesen Scenen entsprechen auf der Nordwand, gleichfalls von Westen nach Osten: die Teufelaustreibung bei Gerasa, die Heilung des Wassersüchtigen, die Stillung des Seesturmes und die Heilung des Blindgeborenen. Eine dritte Bilderreihe ist zwischen den Fenstern angeordnet. Dieselbe hat am meisten gelitten; doch erkennt man immerhin auch jetzt noch, daß sich auf jeder Seite sechs Einzelgestalten, mit einem Nimbus um den Kopf und Spruchbändern in den Händen befanden. Die Zurückführung auf die 12 Apostel trifft gewiß das Richtige, sie wird überdies durch die Spuren des Andreaskreuzes bestätigt. Ursprünglich hat sich der Bilderschmuck über Chor und Apsis ausgedehnt. Die am Chorbogen und an der nördlichen Stirnwand des Chores aufgedeckten Reste, dort einige Standbilder, hier eine Heilige in einem von Säulen getragenen Bogen in der Stellung einer Orantin, genügen nicht, um über den Inhalt der Darstellungen klaren Aufschluß zu geben.

Die großen biblischen Gemälde nehmen natürlich das kunsthistorische Interesse am meisten in Anspruch. Sie schildern nicht Ereignisse aus dem Leben Christi, nach der Zeitfolge geordnet, sondern beschränken sich ausschließlich auf die Darstellung seiner Wunderthätigkeit. Den Todtenerweckungen ist der größte Raum gewidmet. Zwischen den aufeinander folgenden oder an den Wänden einander gegenüberstehenden Scenen walten keine näheren Beziehungen. Ebensowenig wurde bei der Anordnung der Bilder auf die räumliche Gliederung genaue Rücksicht genommen. Dieselben überragen die Breite der einzelnen Arkade, daher auch ihre Zahl auf jeder Seite des Mittelschiffes nur vier beträgt, während doch drei Säulen und ein Pfeiler die Arkadenbogen tragen, also eigentlich fünf Wandfelder über ihnen architektonisch vorgezeichnet sind. Auch be-

sitzen die einzelnen Gemälde verschiedene Breitenmaße. Es erhellt daraus, daß wir es mit keiner streng nach architektonischen Regeln durchgeführten Dekoration zu thun haben, der malerische Schmuck selbständig auftritt, das belehrende Element besonders betont wird. Darauf weisen auch die metrischen Inschriften hin, welche unter jedem Gemälde stehen und schon durch ihre sorgfältig gefeilte Form verrathen, daß sie auf die Aufmerksamkeit des Betrachters Anspruch erheben. Viele Buchstaben dieser Inschriften sind verwischt, daher konnte sich über die richtige Lesung einzelner Verse Streit erheben. Aber schon das Erhaltene genügt, um zu beweisen, daß es sich hier überall nicht um eine trockene Inhaltsangabe des Bildes handelt, sondern daß der Verfasser der Verse theils den Maler lenken, theils der Phantasie des Beschauers den richtigen Weg weisen wollte. Solche enge Verbindung metrischer Inschriften mit Bildern ist nicht eine vereinzelte Thatsache. Sie ist eine Sitte, welche das zehnte Jahrhundert aus dem karolingischen Zeitalter erbte, welches seinerseits wieder, wie die Beischriften auf den Mosaikgemälden in den römischen Basiliken zeigen, nur eine Uebung der altchristlichen Periode fortsetzte. Schon im Anfange des fünften Jahrhunderts waren Dichter bemüht, den Inhalt der Bilder in kurzen metrischen Inschriften wiederzugeben. Die Bilder scheinen bald einfach nach der Zeitfolge geordnet gewesen zu sein, bald wurden sie nach typologischen Grundsätzen zusammengestellt. Griechische (alexandrinische) Kirchenlehrer hatten die Bibel in vorwiegend allegorischer Weise ausgelegt, namentlich in den einzelnen Ereignissen des alten Testamentes die Vorbilder, Typen für das Leben und die Thaten Christi erblickt. Diese typologische Auffassung, durch Hilarius und Ambrosius im Abendlande eingeführt, fand seitdem auch hier die weiteste Verbreitung, wurde nicht blos durch die Schrift, sondern auch durch das Bild verherrlicht. Begreiflich konnten typologisch geordnete Bilder, um völlig verstanden zu werden, der schriftlichen Erläuterung am wenigsten entbehren, daher die metrischen Beischriften regelmäßig mit jenen verbunden erscheinen. Zuweilen gewinnen Verse des Dichters geradezu typische Bedeutung und werden, so oft das Bild, welches sie verherrlichen, wiederkehrt, unverändert auf demselben angebracht. So hat z. B. Sedulius in seinem berühmten Ostergedichte (Carmen pa-

schale) die vier Evangelisten mit ihren unterscheidenden Symbolen in ebenso vielen Versen verherrlicht. Sie fanden so großen Anklang, daß sie Jahrhunderte lang, insbesondere in fränkischen und angelsächsischen Codices als Beischrift auf Evangelistenbildern wiederholt werden. Regel aber bleibt die Erfindung neuer Verse, so oft die Gelegenheit sich bot, Bilder mit Inschriften zu versehen. Daher der große Reichthum solcher metrischer Inschriften oder tituli in der karolingischen Periode. Wie weit verbreitet die Vorliebe für solche tituli war, zeigt am deutlichsten der berühmte Grundriß des Klosters S. Gallen. Hier vermuthet man am wenigsten eine Quelle poetischer Anregungen. Handelt es sich doch nur um die Bezeichnung des Zweckes der mannigfachen Räume, um die Angabe der Maße. Der unbekannte Verfasser bleibt auch zunächst bei der Sache und begnügt sich, in den Plan die Bestimmung der einzelnen Bautheile nackt und einfach einzuschreiben. Bald aber übermannt ihn die Phantasie; er sieht den Bau bereits vollendet, die Räume bewohnt; er liest im Geiste die Inschriften, welche gewohnheitsmäßig jene schmückten und gibt seine Vorschriften den Bauleuten in dichterischer Form. Mehr als ein Dutzend Hexameter hat er dem Bauplane einverleibt. Die zahlreichen kleinen Altäre in den Seitenschiffen empfingen die einfache Bezeichnung: **altare S. Martini, S. Mauritii** u. s. w. Die Hauptaltäre und der Taufbrunnen dagegen, sowie einzelne Theile der großen Klosteranlage, das Kapitelhaus, die Bäckerei, das Brauhaus werden durch metrische Inschriften ausgezeichnet.[10]) Selbst der Eingang zur Kirche gab dem Schöpfer des Planes Anlaß, ein Distichon zu dichten.

Als der ebenso baukundige wie gelehrte Verfasser des Grundrisses von S. Gallen die vielen Hexameter zwischen die Linien des letzteren schrieb, dachte er wohl, daß einzelne derselben auch an den Wänden der Klosterräume in großen Zügen würden angebracht werden. Wenigstens stimmen sie mit den Inscriptionen, welche diese Bestimmung hatten, im Inhalte vollkommen überein. Solche tituli aus der karolingischen Periode haben sich auch sonst noch erhalten, nicht an den Bauten selbst — diese sind längst zerstört —, wohl aber in Handschriften, in welchen sie wegen der litterarischen Berühmtheit ihrer Verfasser gesammelt wurden. Wir besitzen z. B. die metrischen Inschrif-

ten, welche Alcuin für die einzelnen Räume eines Klosters, die Schule, das Gasthaus, das Dormitorium gedichtet hat. Sie enthalten deutliche Anklänge an die Inscriptionen auf dem Baurisse von S. Gallen.

Die tituli schmückten auch die Altäre in den Kirchen und erläuterten die bildlichen Darstellungen in den letzteren. Darauf beruht ihre große kunsthistorische Bedeutung. Seitdem uns E. Dümmler mit einer kritischen Ausgabe der Poetae latini aevi carolini (bisher 2 Bände) beschenkt hat, sind wir in den Stand gesetzt, den Werth dieser litterarischen Denkmale für die Kunst des frühen deutschen Mittelalters vollkommen zu würdigen.

Am zahlreichsten sind in der Litteratur der tituli die Altarinschriften vertreten. Wo sie angebracht waren, ob vielleicht an Stelle eines Antipendiums an der Vorderseite des Altares, oder an den Platten der auf den Altären aufgestellten Reliquienkästen, darüber finden wir nirgends Auskunft. Daß sie aber in der That in den Kirchen an den Altären angebracht waren, erscheint zweifellos. Sie beziehen sich in der Regel nicht auf Bilder, wirken vielmehr selbständig für sich. Gewöhnlich nennen sie die Ruhmestitel der Heiligen, welchen die Altäre geweiht sind, erwähnen die im Altarsteine oder im Schreine niedergelegten Reliquien, betonen ihre Stellung und ihre Macht im Himmel und empfehlen die Gläubigen ihrer Huld und Gnade. Alcuin verfaßte viele Altarinschriften, sinnig im Inhalte und gewandt in der Form, für die Kirche des h. Amandus in Elnon und des h. Vedastus in Arras und noch andere ungenannte Kirchen. Seinem Beispiele folgten Hrabanus Maurus, welcher für die Kirchen von Fulda und Klingenmünster zahlreiche Inschriften verfaßte, und Walahfrid Strabo, dessen Titel sich auf die Heiligthümer der Reichenau beziehen. Eine metrische Inschrift führte die nähere Bezeichnung: vor der Kirche der h. Maria auf der Insel; eine andere: in der inneren Vorhalle vor der Thüre; eine dritte: vor dem Eingange zur größeren Kirche. Diese Angaben sind auch für die kirchliche Topographie der Insel von Interesse. Andere Verse, von Dümmler als Anhang zu Walahfrids Gedichten herausgegeben, stehen mit einem Ciborium, den Altären der h. Maria und des Petrus, mit Kapitel und Refektorium in Verbindung.

Haben auch alle diese tituli mit Bildern keinen Zusammen-

hang, so bieten sie doch mittelbar eine kunsthistorische Ausbeute. Gar manche Inschriften dürfen wir uns als Programm für die Goldschmiede, welche die Reliquienkästen schufen, denken. Dieselben Heiligen, welche der titulus des Altares nennt und preist, prangten in Metall getrieben an den Reliquiaren über den Altären. Nicht selten wundert man sich über ihre scheinbar willkürliche Zusammenstellung: sie findet in den Inschriften ihre Rechtfertigung. Ein Altar barg gemeinsam ihre Reliquien. Wir werden auch sonst über manche Eigenthümlichkeiten in der Einrichtung der Kirchen belehrt. Nach den Inschriften zu schließen fanden z. B. die Kreuzaltäre in der Mitte der Kirche ihren Platz. In der Mitte der Kirche läßt Alcuin das Kreuz stehen; ein titulus des Hrabanus Maurus für den Altar in der Mitte der Kirche des h. Philippus (bei Worms) rühmt die in demselben bewahrten Kreuzpartikel, deutet also gleichfalls einen Kreuzaltar an. Es folgte demnach der Schöpfer des Grundrisses von S. Gallen nur einer allgemeinen Sitte, als er den Kreuzaltar in die Mitte des Kirchenschiffes verlegte.

Ein unmittelbares kunsthistorisches Interesse nehmen jene Inschriften in Anspruch, welche sich auf Bilder beziehen, zur Erklärung unter den letzteren angebracht waren. Dümmlers Sammlung führt uns bis in das achte Jahrhundert zurück. Im Codex Vaticanus Palatinus 833 stehen mehrere Verse „in einer Kirche", an deren Schluß auf das Bild des Gottessohnes aufmerksam gemacht wird, welcher auf den Löwen tritt, und welchen die Schlange, der Basilisk und der Drache fürchten.[11]) Die Beziehung auf die bekannte Darstellung Christi, zu dessen Füßen der Löwe, Drache, Basilisk und Schlange besiegt liegen, ist unverkennbar.

Alcuin dichtete nicht nur Verse auf folgende Illustrationen eines Codex: Christus mit vier Aposteln und Propheten, das Lamm Gottes mit den 24 Aeltesten, die Personifikationen der Erde und des Meeres und die Hand Gottes; sondern beschreibt auch in einem titulus ein größeres, wahrscheinlich in der Apsis einer Kirche gemaltes Bild: Christus thront auf dem Firmamente, von Cherubim und Seraphim umgeben, daneben die fünf klugen Jungfrauen mit ihren brennenden Lampen. Eine andere Inschrift scheint sich auf das Bild des h. Christophorus am Eingang der Kirche zu beziehen. Sechzehn Hexameter weiter

erzählen die Schöpfungsgeschichte bis auf Abraham. Der Ton der einzelnen Verse, die fast alle mit hic und ecce anfangen und lauter kurze abgeschlossene Sätze bieten, läßt keinen Zweifel zu, daß sie als Unterschriften unter Bildern gemeint sind. Dasselbe gilt von Berowins Versus von der Verkündigung, Geburt, Leiden, Auferstehung Christi. Theodulfs, des Bischofs von Orleans Kunstliebe spricht lebendig aus zahlreichen Gedichten, in welchen er Gemälde beschreibt und verherrlicht. Das eine Mal führt er uns das Bild der sieben freien Künste vor die Augen. Am Fuße eines Baumes sitzt die Grammatik, zwischen den Zweigen haben die anderen Künste, reich mit symbolischen Emblemen geschmückt, Platz gefunden. Ein zweites Gedicht schildert ein Gemälde, in welchem das Bild der Erde in einem Kreise eingeschlossen erscheint. Die Erde in der Gestalt einer kräftigen Frau mit einer Mauerkrone auf dem Haupte, nährt einen Knaben. Das Füllhorn, die Schlange, ein Schlüssel, Cymbal und Waffen bilden ihre Wahrzeichen. Zahlreich sind die Verse, welche Hrabanus Maurus in Fulda auf Bilder des gekreuzigten und auferstandenen Christus u. s. w. dichtete.[13]) Ein wichtiges Zeugniß für die schon im neunten Jahrhundert herrschende Bilderfreude bietet sein Brief an den Abt Hatto von Fulda, welcher die Malerei über alle anderen Künste stellte. Er warnt ihn vor der Ueberschätzung der Malerei, welche nur einem Sinne dient und nur den nichtigen Schein und nicht das wahre Wesen der Dinge darstellt. Das geschriebene Wort stehe doch höher, daher er den Freund mahnt, das Lesen, Schreiben und Singen nicht zu vernachlässigen.[14]) Auf ein umfangreicheres Apsidenbild bezieht sich der titulus des Florus von Lyon, welches Christum, umgeben von den Evangelistenzeichen oder apokalyptischen Thieren zeigt, außerdem die Apostel, Johannes den Täufer, die vier Flüsse des Paradieses und das himmlische Jerusalem mit dem Lamme. Nicht ganz sicher sind wir in der Deutung der Gemälde in der Othmarkapelle, welche an die Klosterkirche von S. Gallen angebaut war und unter Abt Hartmot mit Gemälden geschmückt wurde. Die Bestimmung des Bauwerkes stimmt schlecht überein mit der angenommenen Erklärung, nach welcher die göttliche Weisheit (Sophia), die sieben Weltweisen und Heilige (agmina sanctorum) vereinigt dargestellt werden. Die Vermuthung geht eher auf Maria und die

Propheten, wobei die fremdartigen Bezeichnungen: generosa pareus, mater natorum, sophi auf die in antikisirenden Phrasen sich gern ergehende Schreibweise der Zeit zurückgeführt werden dürften.

Alle Inscriptionen werden an Werth überragt durch die Sangallenser Verse vom Evangelium für Bilderkreise[15]), weil sie zu ausführlicher Angabe des Inhaltes auch noch Winke über die räumliche Anordnung der Bilder hinzufügen. Daß ein wirklich ausgeführter Bilderkreis hier geschildert wird, wollen wir nicht unbedingt behaupten. Was dagegen spricht, ist die ungleiche Bilderzahl auf gleich großen Wandflächen. Während für die rechte Seite des Mittelschiffes 20 Bilder bestimmt erscheinen, zählen wir (falls die Verse vollständig erhalten sind) auf der linken Seite nur 8 Gegenstände. Immerhin verdient es Beachtung, daß die Verse nach ihrer ganzen Fassung sich trefflich zu erklärenden Unterschriften eignen. In einer oder zwei Zeilen wird stets Inhalt und Bedeutung des geschilderten Ereignisses zusammengefaßt.

Die Beschreibung des Bilderschmuckes beginnt mit der rechten Chorseite. Hier sollte die Jugendgeschichte Christi zur Darstellung kommen von der Erscheinung des Engels im Tempel, welcher Zacharias die Geburt des Sohnes verkündigt, bis zum zwölfjährigen Jesus unter den Schriftgelehrten. Auf der rechten Wand des Mittelschiffes (statio populi) wird das Leben Jesu von seiner Taufe bis zur Heilung des Blindgeborenen geschildert, vornehmlich seine Wunder, daher heißt es auch am Ende dieses Abschnittes: Bis soweit von den Wundern Christi auf der rechten Wand. Die gegenüberstehende linke Wand war der Darstellung der Passion gewidmet; doch erwähnen die Verse blos die Scenen: Wie die Juden Christum steinigen wollen, die Auferweckung des Lazarus, die Salbung der Füße durch Maria Magdalena, den Einzug in Jerusalem, die Klage Christi über Jerusalem, die Vertreibung der Verkäufer aus dem Tempel, die Verfluchung des verdorrten Feigenbaumes und die Besprechung der Schriftgelehrten mit Judas. Für die Eingangsseite der Kirche (in fronte occidentali) war das jüngste Gericht mit dem Paradiese und der Hölle als Bilderschmuck ausersehen.

Diese Bilderbeschreibungen sind älter als die Wandgemälde in Oberzell, jünger dagegen eine kleine Schrift, welche den Titel

führt: „Verse für den Bilderkreis im Mainzer Dome aus dem alten und neuen Testament", mit der Bemerkung: „Es möge aus denselben ausgewählt werden, was für die Malerei passend erscheint." [16]) Dieselben sind bekanntlich von Ekkehard IV. von S. Gallen verfaßt und wie der Nebentitel besagt, als Programm für den Künstler gemeint. So erklärt sich die große Zahl der vorgeschlagenen Bilder, welche das Bedürfniß selbst großräumiger Kirchen überschreitet und der Umstand, daß zuweilen eine Erzählung in mehrere Scenen aufgelöst, gleichsam von verschiedenen Seiten beleuchtet wird. Offenbar sollte der Maler die passendsten aussuchen. Der Mainzer Bilderkreis umfaßt das alte und das neue Testament. Schon dadurch unterscheidet er sich von jenem, welchen die Sangaller Verse schilderten. Auch die Zahl der neutestamentlichen Scenen ist größer. Den Scenen aus der Jugendgeschichte ist z. B. die Beschneidung und Darstellung im Tempel einverleibt, außerdem aber wird noch die Geschichte Christi bis zur Himmelfahrt fortgesetzt, die Beschreibung des Pfingstfestes, des jüngsten Gerichtes und des Sturzes des Satans angeschlossen. Der Unterschied trifft aber nur die Summe der Bilder. In der Auffassung der Scenen, in den Zügen, welche am stärksten betont, als wesentlich in den Vordergrund geschoben werden, stimmt die Bilderbeschreibung aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts mit jener aus dem 9. vollkommen überein. Und nicht blos mit Beschreibungen, an denen die poetische Phantasie Antheil nahm, sondern auch mit wirklich ausgeführten Gemälden. Der Mainzer Bilderkreis umfaßt das alte und neue Testament. Gerade so wurden am Ende des zehnten Jahrhunderts die Wände der Kirche zu Petershausen mit alt- und neutestamentarischen Bildern geschmückt. Jene fanden ihren Platz auf der linken, diese auf der rechten Seite des Mittelschiffes. Leider ist diese Beschreibung im Chronicon Petershusanum ganz summarisch gehalten. Eingehender schildert Ermoldus Nigellus den Bilderkreis in der Pfalzkapelle zu Ingelheim aus dem neunten Jahrhundert. Auch hier erscheinen die Scenen aus dem alten Testamente jenen aus dem neuen gegenübergestellt. Die neutestamentlichen Bilder beginnen mit der Verkündigung, erzählen die Geburt, die Anbetung der Hirten und Könige, den bethlehemitischen Kindermord, die Flucht nach Aegypten und die Taufe Christi, betonen die Wunderthaten

Christi und schließen mit der Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt. Alle drei Bilderkreise, der Ingelheimer aus dem 9., der Petershausener aus dem 10. und der Mainzer aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts lassen also die typologische Auffassung erkennen. Doch scheint dieselbe in dem jüngsten Werke schon etwas abgeblaßt. Die Art und Weise, wie bei einzelnen neutestamentlichen Bildern beiläufig auf alttestamentliche Typen Bezug genommen wird, z. B. bei dem Stern der Könige auf Balaam, bei der Kreuzigung auf Simson u. s. w., deutet an, daß man wohl die typologischen Lehren kannte, Bild und Vorbild aber nicht unmittelbar gegenüberstellte.

Die Wandgemälde in Oberzell halten sich von allen typologischen Beziehungen ganz frei. Wir schließen zunächst daraus, daß für den malerischen Wandschmuck kein absolut bindendes Programm bestand, den Künstlern vielmehr eine gewisse Freiheit in der Wahl und Behandlung der Gegenstände gelassen wurde. Diese Freiheit setzt eine reichere Kunstübung voraus. Ohne eine größere Zahl bereitstehender Kräfte konnte sich nicht die Mannigfaltigkeit der Richtungen ausbilden. Sie schließt aber zugleich die Abhängigkeit von einem Muster aus. Wäre ein solches vorhanden gewesen, so hätte die Wiederholung und Nachahmung desselben nothwendig zu einem eintönigen Wesen geführt. Die freiere Bewegung erscheint als der sicherste Beweis der selbständigen Entwickelung der alten deutschen Kunst. Innerhalb der Verschiedenheit in der Wahl und Anordnung der Scenen (für die Westseite innen oder außen scheint in sehr früher Zeit die Darstellung des jüngsten Gerichtes typisch gewesen zu sein) herrscht aber doch eine tiefere Einheit der Auffassung. Alle Scenen, welche wir in Oberzell wahrnehmen, werden in Inscriptionen von S. Gallen oder Mainz erwähnt. Sie lassen sich aber auch fast sämmtlich bereits in der vorkarolingischen Kunst nachweisen. Sie gehen mit einem Worte noch unmittelbar auf die altchristlich-römische Tradition zurück, wir müssen hinzusetzen: sie schließen dieselbe. Natürlich dürfen wir nicht an eine einfache Copie altchristlicher Compositionen denken. Das zehnte Jahrhundert wahrt sich sein Recht, macht dieses insbesondere in der größeren Heftigkeit, in der übertriebenen Lebhaftigkeit der Bewegungen und Geberden geltend. Auch sind die Maße vergriffen, die Linien vielfach ungelenk gezogen, über

dem Streben nach starkem Ausdrucke die Forderungen der Naturwahrheit hintangesetzt. Charakteristisch dafür erscheint insbesondere die Figur der Maria Magdalena in der Auferweckung des Lazarus. Sie hat sich Christus flehend zu Füßen geworfen, wendet aber, gleichsam, um sich zu überzeugen, ob das Wort Christi wirke, den Kopf plötzlich zurück dem Lazarus entgegen. Das ist ein feiner Zug, der in älteren Darstellungen unseres Wissens nicht vorkommt; aber freilich, in der Ausführung ist aus der Maria ein seltsamer Klumpen geworden. Beispiele der im 10. Jahrhundert herrschenden unruhigen Lebhaftigkeit der Geberden finden sich in den Trägern auf dem Bilde: der Jüngling von Naim, in dem Besessenen von Gerasa, in dem Wassersüchtigen. So lernen wir denn in den Wandgemälden von Oberzell ein Werk kennen, welches nicht blos seinen äußeren Ursprung dem zehnten Jahrhundert verdankt, sondern auch in seinen Formen, seiner Auffassung aus demselben herausgewachsen ist. Der Künstler empfand und zeichnete, wie seine Zeitgenossen auf dem Gebiete der Plastik und Miniaturmalerei. Sein Streben, und dies gilt von dem ganzen Jahrhundert, ging aber keineswegs dahin, mit der Tradition zu brechen, an ihre Stelle neue Anschauungen zu setzen. Er begnügt sich, auf Grund der erhaltenen Ueberlieferung weiter zu bauen. Er ändert dieselbe in Einzelheiten, gibt ihr da und dort eine verschiedene Färbung, stellt sich aber niemals in einen Gegensatz zu derselben. Diese Tradition reicht bis in das altchristliche Zeitalter zurück und wurde, wie aus manchen Anzeichen geschlossen werden darf, vornehmlich durch die Miniaturmalerei vermittelt. Die Uebereinstimmung mit der altchristlichen Kunst offenbart sich zunächst in dem Typus Christi, welcher noch jugendlich unbärtig geschildert wird, und in der Gewandung. Der Wurf des Mantels Christi, die Faltenlage erscheint durchaus verwandt jener in vorkarolingischen Bildern. Ueberhaupt zeigen die Trachten die Scheu, an den überlieferten Formen zu rütteln, an ihre Stelle die Gewänder der Zeitgenossen zu stellen. Dem Leben erscheint eigentlich nur auf dem Gemälde des Seesturmes (Fig. 18) das hochbordige in zwei Schnäbel auslaufende Schiff nachgebildet. Wir begegnen auf dem berühmten Teppiche von Bayeux aus dem XI. Jahrhundert der gleichen Bauart. Aber auf demselben Gemälde zeigen doch wieder die beiden gehörnten Köpfe



Fig. 18.

der Windgötter das Beharren bei der älteren Kunstweise, welche im Anklange an die Antike Naturereignisse durch Personifikationen versinnlichte. Ein weiteres Merkmal, daß der Künstler seinen Blick auf das christliche Alterthum zurückgewendet hat, bietet die Architektur des Hintergrundes. Sie ist, um die größeren Flächen auszufüllen, auseinandergezogen, sonst aber identisch mit den Bauten, welchen wir in Miniaturen des 5. bis 7. Jahrhunderts begegnen. Regelmäßig kehrt das hohe Giebelhaus mit flachem Dache wieder, neben dasselbe wird zuweilen noch ein Thurm gestellt. Wo eine Stadt angedeutet werden soll, verschließt eine polygonale aus Quadern gebildete Mauer eine Gruppe von Giebelhäusern und Thürmen. Außer in diesen Aeußerlichkeiten stimmen die Wandgemälde in Oberzell auch in dem Wesen der Composition mit den altchristlichen Vorbildern überein. Was wir an diesen bewundern, und worin wir noch einen Nachklang der Antike entdecken, das ist die klare und knappe Einfachheit der Composition. Stets wird unmittelbar auf den Kern der Handlung losgegangen und dieser frei von allem Beiwerke dem Beschauer vor die Augen gebracht. Der Held der Handlung, hier Christus, tritt immer dem Gefolge einige Schritte vor, erhält eine isolirte Stellung, und erweist sich schon dadurch (zuweilen auch durch größeres Körpermaß) als die Hauptperson. Das Gefolge wird regelmäßig auf wenige Individuen eingeschränkt und bleibt bescheiden im Hintergrunde. Nur die vordersten Glieder desselben nehmen an dem Vorgange theil, drücken in den Geberden die Empfindung, welche jener in ihnen erregt, lebhafter aus. Die hinter ihnen Stehenden werden nur als passive Gruppe behandelt. Durch diese Concentration gewinnen die altchristlichen Bilder eine Lebendigkeit, welche bei den geringen Mitteln, den Ausdruck treu wiederzugeben, sonst nicht erreicht worden wäre. Sie überragen dadurch die mehr auf breite Schilderung, Personenfülle bedachten Werke des späteren Mittelalters. Die Oberzeller Wandgemälde erscheinen sogar in der Grundstimmung mit den altchristlichen Schöpfungen verwandt. Diese letzteren legten auf die Schilderung der Thätigkeit Christi den größten Nachdruck, beschrieben am ausführlichsten seine Wunder, unter diesen wieder mit besonderer Vorliebe die Todtenerweckungen. Die Darstellung des Leidens trat erst in späterer Periode in den Vorder-

grund. Gerade so erzählen alle Gemälde des Kirchenschiffes in Oberzell ausschließlich Christi Wunder und erscheinen unter acht Bildern drei Felder der Schilderung seiner Macht über den Tod gewidmet.

Die Uebereinstimmung der Oberzeller Wandgemälde mit der altchristlichen Kunst in der Gesammtauffassung wie in der Wiedergabe der einzelnen Scenen könnte dem Zufall gutgeschrieben, aus der alterthümelnden Liebhaberei des Bestellers oder Künstlers erklärt werden, wenn sie auf diesen einen Fall sich beschränkte. Sie wird aber von der Kunst des zehnten Jahrhunderts überhaupt getheilt. Als Zeugen für diese Behauptung rufen wir zunächst den Egbert-Codex in Trier auf. Derselbe ist, wie die Untersuchungen bewährter Forscher dargethan haben, während der Regierung Bischof Egberts oder doch kurz vorher (969—980) geschrieben worden und stammt aus der Abtei Reichenau. Zeit und Ort rücken ihn den Oberzeller Wandgemälden ganz nahe. Kein Verständiger wird in den Miniaturen des Codex einfache Copien der Wandgemälde erwarten und, wenn er solche nicht entdeckt, die gemeinsame gleiche Richtung bestreiten. Die Aufgabe des Illustrators war eine ganz andere, als jene des Wandmalers, aber auch abgesehen davon, kann nicht oft genug wiederholt werden, daß die karolingisch-ottonische Kunst, eben weil sie sich stetig und selbständig entwickelt, den verschiedenen Malern innerhalb bestimmter Grenzen volle Freiheit läßt. Ob sich diese Grenzen überall decken, ob gemeinsame Grundzüge der Auffassung und Behandlung der Scenen vorhanden sind, in der bejahenden Antwort auf diese Fragen liegt die Entscheidung.

Die Miniaturen des Egbert-Codex umfassen eine viel größere Zahl von Scenen als die Oberzeller Wandgemälde. Außer dem Dedikationsbilde und den vier Evangelistenbildern führen sie uns Christi Leben von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt vor die Augen. In den Evangelistenbildern wird, wie in allen frühmittelalterlichen Codices, der überlieferte Typus am strengsten festgehalten. Hier berühren sich die abendländische und die byzantinische Kunst ganz nahe. Und weil beide aus derselben Quelle schöpften, entstand die irrthümliche Ansicht, jene sei von dieser überhaupt abhängig gewesen. Die historischen Scenen muß man studiren, um über ihre gegenseitige

Stellung Klarheit zu gewinnen. Die Früchte des Studiums, auf die Egberthandschrift angewendet, ergeben zunächst, daß sie nicht allein von der byzantinischen Kunstweise in der Auffassung und in den Einzelformen abweicht, sondern auch mit den Oberzeller Wandgemälden in den wesentlichsten Dingen übereinstimmt. Auf gleiche Art wird hier und dort der architektonische Hintergrund behandelt, ein basilikenähnlicher Bau bei der Darstellung von Häusern, eine von einer Mauer umschlossene enge Häusergruppe zur Bezeichnung einer Stadt verwendet. Wie sehr noch die antikisirende Tradition die Phantasie des deutschen Malers beherrschte, zeigt der Hintergrund bei der Geburt Christi, wo Ochs und Esel aus dem Oberstocke eines Giebelhauses herausschauen. Auch im Egbert-Codex tritt der gleichfalls unbärtige Christus stets dem Gefolge einen Schritt voran, wird das letztere auf eine kleine Gruppe beschränkt, nur der Kern der Handlung verkörpert. Gehen wir die einzelnen Scenen durch, so entdecken wir viele verwandte Beziehungen. Bei der Auferweckung des Lazarus z. B. wendet gleichfalls eine der knieenden Frauen das Antlitz dem Bruder zu und ebenso zeigt die Volksgruppe hinter dem viereckigen Sargtroge ähnliche Motive. Auf einen gemeinsamen Typus geht der Aussätzige mit dem Horn über der Schulter und der vorgestreckten Rechten zurück, eine ähnliche Anordnung des Vordergrundes finden wir in der Heilung des Besessenen. Selbst die beiden fliehenden Speerträger fehlen nicht. Die gleiche Schiffsform bemerken wir auf dem Bilde, welches die Stillung des Sturmes darstellt. Auch im Codex ist, wie auf dem Bilde, Christus zweimal, schlafend und den Windgöttern gebietend, wiedergegeben. Die Summe der Beobachtungen ergibt sowohl verwandte Züge in vielen Einzelheiten, wie eine vollkommene Gleichheit der Grundauffassung. Für alle Scenen lassen sich aus dem vorigen Jahrtausend viele Beispiele zur Vergleichung heranziehen. Im Ganzen stehen sich aber doch die Oberzeller Wandgemälde und der Egbert-Codex am nächsten. Mit Recht darf man daher von einer Reichenauer Kunstschule im zehnten Jahrhundert sprechen. Ein großes Interesse würde die Untersuchung bieten, ob sich noch andere Proben der Reichenauer Kunstthätigkeit erhalten haben, und ob durch Bischof Egbert eine Trierer Kunstschule in das Leben gerufen wurde. Auf Reichenau und das zehnte Jahrhundert weist nach unserer An-

sicht das Sakramentarium des h. Gregor von Petershausen, jetzt in der Heidelberger Bibliothek bewahrt, hin. Die Vermuthung stützt sich auf die Gedächtnißfeier der dedicatio eccl. S. Mariae (Petershausen war dem h. Gregor geweiht) und der translatio sanguinis Domini Augiam in dem vorangehenden Calendarium. Daß der Codex in einem Benedictinerkloster geschrieben wurde, dafür legt das Calendarium auch sonst unwiderlegliches Zeugniß ab. Bestätigt sich unsere Vermuthung, so würden wir hier einen Künstler begrüßen, der die altchristliche Tradition noch weit stärker auf sich einwirken ließ, als der Maler in Oberzell. Die beiden einander gegenüber gestellten Rundbilder, der segnende unbärtige Christus auf dem Throne und die h. Helena (?) gehen unmittelbar auf altchristliche Vorbilder zurück, die letztere Gestalt insbesondere steht auf gleicher Stufe mit den schönsten byzantinischen Miniaturen des neunten Jahrhunderts, unterscheidet sich von den letzteren aber doch wieder durch den ganz leichten, das Pergament kaum bedeckenden Farbenauftrag. Das Sakramentarium, eine Sammlung von Gebeten, Segensprüchen, welche bei der Messe, Taufe, Firmung u. s. w. gebraucht werden, wurde mit großem Aufwande von kalligraphischer Kunst hergestellt, einzelne Blätter mit Purpurfarbe überzogen, Teppichmotive auf den farbigen Grund gezeichnet, bei den großen Initialen am Anfange der einzelnen Abschnitte Gold und Silber nicht gespart. Der deutsche Ursprung der Ornamente ist unverkennbar, dadurch wohl auch die Herkunft der beiden Miniaturen bestimmt. Auch sie sind wahrscheinlich auf deutschem Boden, in Reichenau entstanden, nur mögen die Vorbilder mit größerer Sorgfalt als sonst gewählt worden sein.

Auf Bischof Egbert von Trier geht wieder das Psalterium, der sog. Cod. Gertrudianus in Cividale zurück, welcher außer drei Widmungsbildern und vierzehn Heiligengestalten eine Miniatur des saitenspielenden David auf purpurnem Teppichgrunde enthält. Diese Teppichgründe verknüpfen diese Handschrift mit dem Egbert-Codex sowohl, wie mit dem besonders prächtig geschmückten Echternacher Evangelarium in Gotha.

Unter den Handschriften des zehnten Jahrhunderts nimmt der Echternacher Codex, was Glanz und Reichthum der Ausstattung betrifft, unstreitig den ersten Rang ein. Er wird noch

in dem ursprünglichen Einbande bewahrt. Die Mitte des Deckels schmückt ein Elfenbeinrelief mit der Kreuzigung Christi, die Seitenfelder zeigen in getriebener Arbeit außer den Evangelistenzeichen und Paradiesflüssen die Figuren von sechs Heiligen und der beiden Donatoren König Otto (III.) und Kaiserin Theophanu. Eingerahmt wird das Ganze von einem mit Edelsteinen, Perlen und Emails gezierten Leisten. Die Zeichnung des Emails weist unmittelbar auf Trier hin, die beiden Geschenkgeber bestimmen die Zeit der Herstellung: 989—992. Allem Anschein nach ist der Codex von Otto und Theophanu in die Abtei Echternach, welche in hoher Gunst bei der kaiserlichen Familie stand, gestiftet worden. Als kaiserliches Geschenk sollte er offenbar durch die Schönheit der Schrift und die Fülle der Ornamente glänzen. Die Purpurfärbung der Blätter genügte dem Künstler nicht, er malte noch auf den Grund mehrere farbige Streifen, in welche er die goldenen Buchstaben einschrieb. Einzelne der Initialen überraschen, abgesehen von der reichen Ornamentik, die sich an den karolingischen Stil im Ganzen anschließt, durch ihre Größe. Durch die Verbindung zweier Buchstaben (Ligatur) empfangen die Initialen, wie in dem Sakramentarium von Petershausen, einen noch üppigeren ornamentalen Charakter. Für die Vorsatzblätter vor den einzelnen Evangelien fand der Künstler in Teppichen die passendsten Muster. Löwen, Vögel, Drachen, Greife, bald in Reihen marschirend, bald immer gegen einander gekehrt, mit einem baumartigen Stabe zwischen ihnen, bringen uns unmittelbar orientalische Teppiche in die Erinnerung. In allen diesen Dingen überragt das Echternacher Evangelienbuch weitaus die gleichzeitigen Handschriften. Der fruchtbare Vergleich mit dem Trierer Egbert-Codex muß sich auf die figürlichen Darstellungen beschränken. Die Aehnlichkeit in dieser Beziehung ist groß genug, um auf eine eng verwandte Richtung, eine gemeinsame Grundlage schließen zu dürfen, die Verschiedenheit auf der andern Seite auch wieder hinreichend, um die Thätigkeit anderer Hände, vielleicht einer anderen Lokalschule, der Trierschen, anzuerkennen. Zuweilen decken sich die Compositionen beinahe vollständig, wie im Bilde der Kreuzigung, oder es werden doch die Scenen ähnlich angeordnet, wie bei der Auferstehung, oder endlich einzelne Gruppen und Gestalten einfach wiederholt, wie Christus als zwölfjähriger Knabe

im Tempel, Christus bei der Taufe im Jordan, die Windgötter bei dem Sturme u. s. w. Die Zeichnung der Bauten und vielfach der Bäume, die Typen für den unbärtigen Christus, für Petrus, die Wiedergabe der verschiedenen Bewegungen, die Versinnlichung des seelischen Ausdruckes deuten gleichfalls einen gemeinsamen Boden an. Dagegen weisen wieder die Behandlung der Gewänder, z. B. die in ein spitzes Dreieck auslaufenden Mäntel, die mehr gestrichelten Haare, die häufig langgezogenen Gesichter, die spitzen Bärte auf eine andere Gewöhnung des Auges und der Hand hin. Beide Handschriften ergänzen sich zu dem Bilde eines in den Wurzeln verwandten malerischen Stiles, welcher nur durch die mannigfachen Künstlerhände einzelne Abänderungen erleidet.

So hätten wir denn die Thatsache gewonnen, daß auch die Malerei des zehnten Jahrhunderts auf einer einheitlichen Grundlage sich entwickelt hat, und zwar auf derselben Grundlage, auf welcher die Schöpfungen der gleichzeitigen Architektur und Skulptur fußen. Gleich der Kunst der karolingischen Periode geht auch sie noch unmittelbar auf die altchristlichen Traditionen zurück; sie steht in keinem Gegensatze zu denselben, sondern setzt sie in friedlicher, man möchte sagen naiver Weise fort. Eine Lockerung derselben blieb natürlich unvermeidlich, ein Bruch wurde aber vollständig vermieden. Wir stoßen im Kunstleben des Zeitalters der Karolinger und Ottonen auf eine ähnliche Richtung des Geistes, wie sie sich auch sonst in dem damaligen Culturleben aussprach. Ein mächtig stolzes Selbstgefühl durchströmte die germanische Welt. Wie Alkuin sich rühmte, daß die Franken den alten Römern und Griechen gleich gekommen sind, so stachelte Ehrgeiz die Thätigkeit des Gerbert an, „damit Italien nicht meine, die Bildung sei in der Kaiserburg erstorben, und Griechenland sich nicht allein mit der Weisheit seiner Kaiser brüste". Der Wetteifer wäre nicht so groß gewesen, wenn nicht die römische Vorzeit dem jüngern Geschlechte als Ideal vorgeschwebt hätte. Und zwar als unmittelbares, noch lebendiges Ideal. Der feindliche Gegensatz zwischen der römischen Vergangenheit und der Gegenwart im zehnten Jahrhunderte wurde nicht empfunden. Daher konnte noch Terenz einer gewissen Volksthümlichkeit sich erfreuen, das Heldengedicht von Waltharius, dem wahrscheinlich noch ein lateinisches Attilalied zur

Seite stand, in die lateinische Form gegossen, Grammatik und Metrik eifrig betrieben werden. Die noch dürftige Entwickelung der nationalen Cultur sicherte dem lateinischen Elemente in der Wissenschaft, im vornehmen Verkehre, in dem Leben der Phantasie die Vorherrschaft. Die Künstler folgten nur dem allgemeinen Zuge der Zeit, wenn sie das Antlitz der Vergangenheit zuwandten, den Ueberlieferungen treu blieben, an ihren Grundlagen nicht gewaltsam rüttelten. Mit dem Hinweise auf die rückblickende Richtung wird das Wesen der deutschen Kunst im zehnten Jahrhunderte noch nicht erschöpft. Ihre historische Bedeutung wird auch noch dadurch bestimmt, daß mit ihr eine Periode der Kunstentwickelung abschließt, in dem folgenden Zeitalter eine neue Weltanschauung und Naturauffassung zur Geltung gelangt.

Welche tiefgreifende Aenderung haben die geistigen Zustände unter den fränkischen Kaisern erfahren! Gewiß besaß die Cultur in der karolingisch-ottonischen Periode keine idyllische Färbung. Aber bei aller Kampfeslust wurde doch der Friede zwischen den beiden Hauptmächten der menschlichen Gesellschaft, dem Staate und der Kirche bewahrt. Die Einordnung des clerikalen Standes in den Organismus des Reiches, der Eifer des ersteren im Dienste des Staates sind bekannte Wahrzeichen des karolingisch-ottonischen Weltalters. Auch an der Naturfreude des letzteren kann man nicht füglich zweifeln, wenn man sich an die Anfänge unserer Thierfabel erinnert und den frischen Sinn, mit welchem Thiere und ländliche Beschäftigungen in karolingischen Miniaturen gezeichnet werden, erwägt. Das wundersame, zuweilen unheimliche Thierornament, als Schmuck in der gleichzeitigen Kleinplastik und Kalligraphie verwendet, darf nicht täuschen. Wir haben es hier theils mit ungefügigen Abkürzungen älterer ganzer Thiergestalten, theils mit einer rein formalen Belebung des ursprünglichen Geflecht- und Geriemsel-Ornamentes zu thun. Die Zeit des Friedens und der Freude schwindet im eilften Jahrhunderte. Die Kirche stellt strengere Anforderungen an ihre Mitglieder, verlangt aber auch größere Rechte vom Staate und wagt, als sie nicht gewährt werden, den Kampf gegen den letzteren. Der tiefe Zwiespalt, welcher durch die Geister geht, findet in dem Streite zwischen Papst und Kaiser den bekanntesten, aber nicht den einzigen, nicht ein-

mal den schärfsten Ausdruck. Er gibt sich auch kund in der schroffen Trennung des geistlichen und weltlichen Lebens, in dem immer härteren Glauben an die Erbärmlichkeit der irdischen Welt, an die Sündhaftigkeit der Natur, an die stetigen Bedrohungen der Seele und des Leibes durch die Macht des Teufels. Die lichte Phantasie vermag solche Vorstellungen nicht zu fassen. Sie wird durch eine wilde Phantastik abgelöst, welche der gesetzmäßigen Naturformen spottet, willkürliche Gebilde träumt, für die Verkörperung des Häßlichen, Bösen, Schreckhaften reichere Mittel besitzt, als für die Wiedergabe des Stillanmuthigen, Friedlichschönen. Wie hat sich im Laufe der Jahrhunderte der Ton der kirchlichen Poesie verändert! Sedulius im fünften, der Bamberger Scholasticus Ezzo im eilften Jahrhunderte singen beide von den Wundern Christi. Dem altchristlichen Dichter ist die Natur nur minder mächtig als Gott. Sie besitzt keine Wunderkraft. Alles folgt allein dem Willen Gottes. Der Mann des eilften Jahrhunderts klagt in erschütternder Weise über die Schuld, in welche wir durch Adams Fall gerathen sind, über der Hölle Gewinn und des Teufels Gewalt. Aus tiefster Finsterniß rettet uns Christi Sonne. Durch seinen Tod stirbt der Menschen Seelentod, die Hölle wird ihrer Beute wieder beraubt, Leviathan gefangen gesetzt. Schärfer können die entgegengesetzten Stimmungen, welche in den beiden Weltaltern walteten, nicht ausgedrückt werden. Sie lassen sich noch viel weiter verfolgen. Die altchristlichen Hymnen, insbesondere die ambrosianischen zeichnen sich durch einen frischen Ton, einen lebendigen Natursinn aus. Trefflich wird in dem Hymnus, welcher Gott um Regen bittet, das Lechzen der Erde nach dem befruchtenden Naß, in dem andern, welcher die Abstellung des langen Regens erfleht, die Gewalt der Wasserfluthen geschildert. Stimmungsvoll, auf feiner Naturbeobachtung fußend, voll kindlichen Vertrauens und offener Zuversicht erscheinen die Morgen- und Abendlieder der christlichen Vorzeit. Der Herold des Tages, der Hahn, läßt seine Stimme ertönen, langsam steigt Aurora empor, mit ihrem Lichte den Himmel erhellend. Die letzten Dinge werden nur leise angedeutet, die Macht der Dämone über die Seele nur im Allgemeinen erwähnt. Als lichtvolle, glänzende Erscheinung, als Tag tritt uns Christus entgegen, seine Wiederkehr wird nicht mit Schrecken, sondern mit heller Freude er-

wartet.[17]) Schriller ist der Ton, leidenschaftlicher bewegt die Stimmung, herber die Empfindung, welche aus den Dichtungen seit der Wende des Jahrtausends spricht. Schon in der Antiphone, welche Notkers Namen führt, ihrem Charakter nach aber mehr zum eilften Jahrhundert paßt, weht uns der Nothschrei der geängsteten Seele entgegen. Sie fühlt mitten im Leben die unheimliche Nähe des Todes, fürchtet, daß ihr Gewalt anthut des bitteren Todes Noth und ruft, außer Gott, auch noch die Erzengel, als besäßen diese Zauberkraft, um Hilfe an.[18]) In unzähligen Strophen wird in einem anderen Gedichte die Erbärmlichkeit, die Sündhaftigkeit des irdischen Lebens ausgemalt, immer wieder gefragt, ob der Mensch nicht ein Thor, sich um dasselbe zu kümmern. Wenn ich bedenke, sagt ein anderer Dichter, was mich nach dem Tode erwartet, am Tage des Zornes und der Trauer, dann faßt mich Furcht und Schrecken. Ausführlich verweilt die Phantasie bei der Schilderung der Höllenstrafen, sie feiert den Triumph Christi über den Tartarus und wenn sie Christus auf Erden darstellt, dann taucht das blutige Haupt, die bleiche Farbe, der abgezehrte Körper des Gekreuzigten am stärksten aus der Erinnerung empor.[19]) Die bildenden Künste folgen den Spuren der mönchischen Lehre und der kirchlichen Dichtung. Auch sie beginnen mit Vorliebe sich in einer dumpfen, düsteren Stimmung zu bewegen. Das erste Elternpaar liegt von Schlangen umwunden am Kreuzesstamme, mit grellen Farben wird in schauerlicher Wahrheit das Leiden Christi am Kreuze dargestellt, die Höllenpein ausführlich beschrieben. Die Blätter der Bibel, insbesondere die Psalmen werden mit Eifer nach Scenen, welche von der Angst und Noth des Sünders, von seiner Ohnmacht den Angriffen des Feindes gegenüber erzählen, durchforscht, in die seltsamsten Körper von dem phantastischen Sinne diese Feinde gehüllt. Kämpfe der Menschen mit Ungeheuern oder der Höllengeschöpfe unter einander schafft unermüdlich die Hand des Bildhauers. Wir stehen solchen Bildern rathlos wie Räthseln gegenüber, wissen sie selten zu deuten und glauben vielleicht an einen Rückfall in die wilden Träume urgermanischer Phantasie. Und doch sind sie alle durch die Stimmung der Zeit und die herrschenden kirchlichen Vorstellungen eingeflößt worden.

Den Zeitgenossen blieb der schroffe Wechsel in der Kunst-

richtung verborgen. Denn allmälich ging wie immer die Wandlung vor sich. Schon in der karolingischen Zeit wurde manches vorgeahnt, was erst im eilften und im Anfange des zwölften Jahrhunderts zu voller Deutlichkeit erwuchs, dagegen auch manches aus der helleren Vorzeit herübergerettet. Der Historiker aber, welcher die Entwickelung der Dinge sich zunächst vor Augen halten muß, ist verpflichtet, gerade auf diese Gegensätze den Finger fest zu legen.

Anmerkungen und Belege.

1) Der Aufsatz erschien zuerst in abgekürzter Form im dritten Bande der Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst S. 201—227.

2) Garrucci, Storia dell' arte cristiana VI. tav. 447 n°. 4—5. Die Abbildungen bei Garrucci sind zwar durchgängig schablonenmäßig gestochen und entbehren der künstlerischen Treue. Doch muß man bis jetzt stets noch auf diese reichste Sammlung altchristlicher Bildwerke verweisen.

3) Garrucci VI. tav. 438. n°. 4 u. 5.

4) Ebend. VI. tav. 437. n°. 2 u. 3. vgl. tav. 456.

5) Wir stellen nach Garrucci folgende Darstellungen der Auferstehung zusammen. Das britische Museum bewahrt 4 kleine Elfenbeintafeln mit Passionsscenen (tav. 446): In dem Bilde der Auferstehung wird das Grab Christi durch einen kunstvollen Steinbau versinnlicht, zu dessen Seiten zwei Wächter schlafen; über den letzteren sind noch zwei Gestalten, nach der Tracht zu schließen Frauen, nach der ruhenden Stellung und dem Ausdrucke des Schlafes zwei Wächter gezeichnet. Das Grab besteht aus einem von zwei Säulen eingerahmten viereckigen Unterbau, über welchem sich kuppelartig ein gemauerter Cylinder erhebt. Der eine Thürflügel des Grabes ist gesprengt, der andere steht schräg offen, so daß man den Schmuck desselben erkennt. Ein stattlicher Löwenkopf mit dem Ringe ist in der Mitte angebracht, darüber und darunter je ein Reliefbild, das eine mit der abbrevirten Auferweckung des Lazarus, das andere mit einem trübsinnig sitzenden Manne. Eine verwandte Form zeigt das Grab auf der oft abgebildeten Münchener Elfenbeintafel (t. 459 n°. 4). Auch hier erhebt sich über dem quadratischen, mit einer Thüre versehenen

Unterbau eine hohe Rotunde. Nur hat die bedeutendere Größe der Tafel zu einer reicheren dekorativen Ausstattung des Baues den Anlaß gegeben. Das Grab überragt ein Baum mit den Vögeln, welche Beeren picken. Auch diesen bemerken wir auf der Londoner kleinen Tafel, nur ist derselbe bei der Kreuzigung Christi in der Ecke angebracht; am Baume hängt Judas. Die Höhe des Grabes auf dem Münchener Relief gestattete eine andere Anordnung der Wächter. Dieselben stehen hinter dem Grabe, lehnen Haupt oder Arm an die vorspringende Deckplatte des Unterbaues an. Ihre Stelle am Eingange nimmt der Engel ein, welcher die drei zaghaft heranschreitenden Frauen anspricht. Die Form des Grabes, die Stellung des einen Wächters, die Einfügung des Engels mit den drei Marien verknüpft die Münchener Tafel mit einer andern, welche sich früher im Museum Mayer-Fejervary in Liverpool befand (tav. 459. n°. 3). Die gleiche Anordnung des Grabes und der Wächter bemerken wir ferner auf dem Relief der Auferstehung, welches im Dome von Arles bewahrt wird und gleichfalls der Zeit vor dem 6. Jahrh. angehört (tav. 479. n°. 17). Derselben Familie gehört auch das Diptychon im Museo Trivulzi in Mailand (tav. 445) an. Die Darstellung zerfällt schärfer noch in zwei Scenen. Unten vor der halbgeöffneten Thüre sitzt der Engel, die Rechte zur Ansprache erhebend, vor ihm kniet eine Frau, während eine zweite weiter zurück die Hände vorstreckend steht, die Thürflügel sind mit Reliefs: Auferweckung des Lazarus, Zachäus auf dem Baume geschmückt. Oben ist das Grab Christi in der Form eines Rundbaues dargestellt, vor welchem zwei Wächter in stark verkürzter Toga schlafen. Es gewinnt fast den Anschein, als ob das doppelgeschossige münchener Grab hier in einen selbständigen Doppelbau verwandelt worden wäre.

6) Beispiele für das Gesagte liefern die Tafeln bei Garrucci 439; 440,8; 448,10; 456; 458.

7) Gazette archéologique 1883. p. 109. Quatre ivoires de l'époque Carolingienne au Musée du Louvre.

8) Auf der Mosestafel steht der Führer der Israeliten auf einem Steinblocke, die Aermel des Untergewandes haben sich durch die Bewegung zurückgeschoben und zeigen die Arme bis zum Ellbogen entblöst. Die Hand Gott Vaters, von einem Nimbus umgeben, besitzt die doppelte Größe der Hände Moses. Da die Gestalt des letztern das Feld nicht ausfüllt, so wird sie von zwei gewundenen Säulen eingerahmt, welche einen mit dem Zahnschnitt geschmückten Giebel tragen. Zu beiden Seiten des Giebels werden zwei geflügelte Engelsköpfe, recht derb in den Formen, sichtbar. Wahrscheinlich waren die Windungen der Säulenstämme ursprünglich mit Schmelzwerk ausgefüllt.

9) Die Reichenauer Wandgemälde und der Egbert-Codex sind von Fr. X. Kraus in vortrefflicher Weise herausgegeben worden. Eine ähnlich abschließende Ausgabe der Echternacher

Handschrift in Gotha wird noch immer in schmerzlicher Weise vermißt. Eine vergleichende Uebersicht der Illustrationen in den beiden Handschriften, unterstützt von einigen flüchtigen Abbildungen, danken wir K. Lamprecht (Jahrbücher d. Ver. von Alterthumsfreunden im Rheinlande Heft 70).

10) Die Inschriften an den Hauptaltären lauten:

Hic Pauli dignos magni celebramus honores.
Hic Petrus ecclesiae pastor sortitur honorem.

Am Taufbrunnen in der Mitte der Kirche:

Ecce renascentes susceptat Christus alumnos.

Am Kapitelhause:

Hic pia consilium pertractet turba salubre.

An der Bäckerei und am Brauhause:

Hic victus fratrum cura tractetur honesta u. s. w.

11) Dümmler I. p. 105. n°. IX:

Filius ecce dei conculcat colla leonis,
Quem metuunt regulus aspis et ipse draco.

12) Dümmler I. p. 330, CIII; p. 342, CX n°. XVII und p. 346, CXV.

13) Der eine titulus des Hrabanus Maurus trägt folgende Ueberschriften: Versus in tabula inter seraphim posita (Dümmler II. p. 220). Ein anderer titulus (p. 222 LXI) weist unmittelbar auf ein Gemälde hin:

Flecte genu, qui intras, Christum tu et pronus adora,
Cuius imago super picta colore micat.

Der nächstfolgende titulus: in eadem capella (S. Mauri) de figuris deutet eine typologische Anordnung der Bilder an:

Gratia clave aperit, quae clausa prophetia condit,
Quae lex significat et quae hagiographa figurat.

14) Dümmler II. p. 196. XXXVIII.

15) Ebend. p. 480. VII.

16) Versus ad picturas domus domini Moguntinae veteris testamenti et novi, Adibone archiepiscopo iubente modulati. Eligantur qui picturis conveniant. Diese Verse sind von Fr. Schneider, diesem um das Mainzer Kunstleben und die Mainzer Kunstgeschichte hochverdienten Manne als Anhang zu seiner Schrift: Der heilige Bardo 1871 herausgegeben und erläutert worden.

17) Die Schilderung hat vorzugsweise die folgenden ambrosianischen Hymnen vor Augen: Obduxere polum nubila coeli; squalent arva soli pulvere multo; praeco dici iam sonat, noctis profundae pervigil; aeterne rerum conditor; ferner den Hymnus des Hilarius: aurora surgit fulvida et spargit coelum lux nova, den Rhythmus de gloria et gaudiis paradisi des Augustinus. Doch haben noch viele andere Hymnen der altchristlichen Zeit einzelne Züge zu dem Bilde geliehen. Bezeichnend bleibt es, daß in denselben, der Richtung der altchristlichen Kunst völlig entsprechend, die Wunderkraft Christi besonders stark betont wird.

18) Der Vers in der Notkerschen Sequenz: Sancte deus, sancte fortis, sancte misericors salvator gibt die bekannte Umschreibung der Namen Michael, Gabriel, Raphael. Nun begreift man auch die Ueberschrift und die Darstellungen auf der Basler goldenen Altartafel.

19) Der wahrscheinlich irische hymnus alphabeticus aus dem neunten Jahrhundert: ad coeli clara non sum dignus sidera levare meos infelices oculos enthält bereits einen vollständigen Beichtspiegel und eine Verdammung der Sünden in leidenschaftlicher Form. Auch das in das vorige Jahrtausend vielleicht noch zurückreichende carmen: audax es vir iuvenis ist schon im Geiste des contemptus mundi, welcher in der kirchlichen Poesie des eilften und noch des zwölften Jahrhunderts eine so große Rolle spielt. Die bekanntesten Gedichte dieser Gattung sind die Versus de vita mundi: Heu heu mala mundi vita, quare me delectas ita? und die meditatio animae fidelis: cum revolvo toto corde. Wir besitzen beide Gedichte nur interpolirt in späterer Redaktion. Ihrer Stimmung und ihren Grundgedanken nach gehören sie zum eilften Jahrhundert. Zu vergleichen sind ferner der rhythmus paschalis und de die mortis des Petrus Damianus, der hymnus paschalis des Fulbertus Carnotensis und der auf den h. Bernhard zurückgeführte hymnus ad faciem Christi in cruce pendentis. Wer sich in diese Dichtungen eingelesen hat und in der Phantasie die Bilder, die hier mit Vorliebe gebraucht werden, festhält, findet mühelos den Schlüssel zu den zahlreichen sogenannten Räthselbildern, welche die Kunst besonders des Nordens von 1050 bis 1150 geschaffen hat.

Nachtrag. Nachdem diese Blätter bereits in die Presse gewandert waren, hat St. Beissel, S. J., einen dritten reich illustrirten Codex des zehnten Jahrhunderts herausgegeben: das im Aachner Münsterschatze bewahrte Evangelarium, welches ein nicht näher bekannter Cleriker Liuthar dem Kaiser Otto dem Großen gewidmet hat. Durch die Bilder dieser Handschrift empfangen unsere Ansichten von der deutschen Kunst eine weitere Bestätigung Die Handschrift gehört der gleichen Schule an, wie der Trierer Codex und theilt mit diesem und dem Echternacher Evangelarium alle wesentlichen Merkmale.

5.

Die mittelalterliche Kunst in Palermo.

Auf die letzten Sprossen der Hohenstaufer Familie besitzen wir nur ein geringes nationales Anrecht. Wenige Tropfen deutschen Blutes fließen in ihren Adern. Ihre Sitten und Gewohnheiten, ihre persönlichen Interessen und Lebensziele wurzeln nicht im deutschen Boden. Wir mögen diese Entfremdung vom patriotischen Standpunkte beklagen, wir werden uns aber über die Anziehungskraft, welche ihr italienisches, besonders ihr sicilisches Erbgut auf sie übte, nicht wundern, wenn wir die Zustände Siciliens im zwölften Jahrhunderte klar überblicken. Ohne Zweifel waren wir damals in vielen Dingen Barbaren, während die vornehmen Stände in Sicilien die fast überreifen Früchte einer alten Cultur genossen, hier normannische Jugendkraft mit orientalischer Lebenskunst sich vermählte. Kann es da befremden, daß der kaiserliche Hof sich in dieser glänzenden Welt heimisch fühlte und mannigfache Anschauungen mit den orientalischen Unterthanen theilte? „Unter Friedrich II. besaß das gebildete Italien seine Hauptstadt in Palermo“, bekennen noch heute offen die italienischen Historiker. Welche hohe Stellung Palermo auch in der Kunst des Mittelalters einnahm, mag dieselbe auch ohne nachhaltige Wirkung geblieben sein und mehr den Charakter einer Episode besitzen, soll die folgende Abhandlung im Ueberblicke zeigen.[1])

Palermo zählt nicht unter den kunstreichen Städten, welche das klassische Alterthum auf sicilischem Boden kannte und rühmte. In den alten Kriegshistorien öfter genannt als in der Geschichte geistiger Bildung besitzt die Stadt keine mächtigen Bauten, welche noch in ihren Trümmern Ehrfurcht und Staunen wecken, und unfruchtbar erweist sich die Erde an künstlerischen Schätzen. Neben den Tempeln von Egesta und Akragas, dem Theater von Tauromenium, und den gewaltigen Trümmern von Syrakus, neben den Skulpturen von Selinunt und den Vasen von Gela

kann Palermo keine gleich hervorragenden Denkmäler nennen. Auch der 1868 ausgegrabene große Mosaikfußboden auf der Piazza della Vittoria bekundet mehr den fein gebildeten Sinn des Besitzers, der sich an der anspielungsreichen Zusammensetzung mannigfacher Mythen erfreute, als eine weit vorgeschrittene künstlerische Technik.

In den Jahrhunderten der neueren Kunstentwickelung seit Giotto wird Palermo gleichfalls mit Stillschweigen übergangen. Vasari erwähnt die sicilische Hauptstadt nur ein einziges Mal, da er die Schicksale des Raffaelischen Spasimo erzählt, eines Besitzes, dessen sich Palermo bekanntlich nicht lange erfreute.[2]) Zwar fehlte es während dieser Zeit Palermo nicht an Künstlern; aber diese folgten ausnahmelos den Mustern des italienischen Festlandes und blieben, auch wenn sie sich über das Mittelmaß erhoben, in ihrer Wirksamkeit ausschließlich auf ihre Inselheimat beschränkt; selten daß ihre Namen außerhalb derselben vernommen wurden. Von Gagini und Serpotta, von Bartolomeo de Camulio, einem Genuesen von Geburt, von Antonio Crescenzio, Tommaso di Vigilia, Vincenzo Ainemolo, Pietro Ruzzulone, Pietro Novelli u. s. w. ist in weitere Kreise bis zur Stunde die dürftigste Kunde gedrungen. Nur in einem Zeitalter strahlt die Palermitaner Kunst hell. Im zwölften Jahrhundert während der Normannenherrschaft darf sie sich mit der gleichzeitigen Kunst auf dem italienischen Festlande ohne Scheu messen, ja ihre Leistungen überragen, was in Ober- und Mittelitalien geschaffen wurde, in mannigfacher Weise. Die architektonischen Werke sind zahlreich und fesseln nicht allein durch ihren glänzenden Schmuck, sondern auch durch die ruhige klare Entwickelung der Baugedanken, welche ihnen zu Grunde liegen. Die dekorative Plastik findet anderwärts auch in der späteren Zeit des Mittelalters nicht ihres Gleichen. Bei großer Ueppigkeit entbehrt sie nicht der verständigen Regel und wenn sie auch ihre Ausdrucksmittel sehr häufig der verwandten Kunst der Malerei entlehnt, um dadurch ihre Wirkung zu steigern, so verliert sie doch nie vollständig ihren Ursprung aus den Augen. Gerechte Bewunderung erwecken endlich auch die Mosaikgemälde, welche die Flächen der Gewölbe und Wände in Palermitaner Kirchen bedecken, einerseits einen bereits typisch gewordenen Bilderkreis offenbaren, andererseits eine nicht geringe

Kenntniß menschlicher Formen und Bewegungen, sowie eine vollkommene Beherrschung der schwierigen Technik bekunden.

Ueber die Ursachen des plötzlichen Abbruches der palermitaner Kunst noch im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts und des späteren Rücktrittes Siciliens von der künstlerischen Thätigkeit belehrt uns genügend die politische Geschichte des Landes. Die langwierigen inneren Streitigkeiten und Kämpfe, der Wechsel der Herrscher, welche fremden Ursprunges nur auf eine Partei und nicht auf das ganze Volk sich stützen konnten, das Uebergewicht der feudalen Barone, von der Krone nicht immer und nur mühselig zurückgedrängt, gegenüber den Communen aber und auf wirthschaftlichem Gebiete siegreich, haben die Lebensfreude gemindert und den geistigen Aufschwung gelähmt. Wo die Grundlagen des nationalen Daseins erschüttert sind, kann niemals eine selbständige große Kunst erstarken.

Größeren Schwierigkeiten unterliegt die Schilderung des Ursprunges der palermitaner Kunst im zwölften Jahrhundert, der Nachweis ihrer Wurzeln, die Auseinandersetzung der einzelnen Elemente, aus welchen sie sich aufbaute. Denn ebenso wenig wie das Land kennt die Hauptstadt ein einheitliches Volksthum. Mehrfache Volksschichten lagern über einander, verschiedenartige Bildungsweisen haben im Laufe weniger Jahrhunderte den Einwohnern ihren Charakter aufgeprägt. Zu dem altheimischen Stamme, welcher sowohl der griechischen wie der lateinischen Cultur zugänglich war, gesellen sich seit dem neunten Jahrhundert Saracenen; am Schlusse des eilften Jahrhunderts treten Normannen hinzu, durch Macht und politischen Einfluß ersetzend, was ihnen etwa an Zahl abging. Vier Sprachen haben in der Normannenperiode die gleiche offizielle Geltung: die griechische, lateinische, arabische und französische; aus drei Quellen schöpft das öffentliche Recht seine Aussprüche: aus dem Justinianschen Codex, aus dem Koran und den normannischen Gewohnheiten; eine dreifache Zeitrechnung: seit der Erschaffung der Welt, seit Christi Geburt und seit der Hedschra ist im Gebrauche. Es spricht sich darin ein friedliches, gleichberechtigtes Nebeneinanderleben der verschiedenen Stämme und Culturweisen aus, das auch sonst bestätigt wird. Bezeichnend ist in dieser Beziehung die trilingue Inschrift, welche sich auf einer Marmorplatte an den Außenwänden der Schloßkapelle zu Palermo er-

halten hat. Sie stammt aus dem Jahre 1142 und feiert die Errichtung eines Uhrwerkes, welches gewiß schon wegen seiner Seltenheit zu den Kostbarkeiten des Hofhaltes gezählt wurde. Aus der kurzen knappen lateinischen Inschrift spricht der Stolz des herrschenden Volkes, das sich mit dem Fürsten eins fühlt, und besondere Lobeserhebungen für diesen verschmäht. Schmeichelnd klingt der Ton der griechischen Inschrift; sie läßt überdieß die Gelegenheit nicht vorübergehen, feinsinnig auf die Bedeutung des Kunstwerkes anzuspielen. Fromme Ergebenheit und Demuth sagt die arabische Inskription aus, so daß in der That die Stellung der einzelnen Stämme hier trefflich gezeichnet erscheint und offenbar wird, wie jedem derselben nach seiner Eigenart sich auszusprechen gestattet wurde.[8])

Der Schluß liegt nahe, daß auch auf künstlerischem Gebiete ähnliche Verhältnisse walteten, auch hier die verschiedenen Culturkreise sich berührten und kreuzten, zumal wir auch in der unmittelbaren Nähe von Kunstwerken auf das gleiche Recht der verschiedenen Landessprachen stoßen, die Inschriften, welche die Bilder begleiten, in Säulen gehauen sind, an Architekturgliedern sich hinziehen, bald der lateinischen, bald der griechischen, bald endlich der arabischen Sprache entlehnt sind. Ein gleichmäßiger Antheil der verschiedenen Nationalitäten an der künstlerischen Thätigkeit, welche sich namentlich in der Hauptstadt im zwölften Jahrhundert entwickelt, wird in der That allgemein zugestanden, in der Mischung byzantinischer, arabischer und normannischer Elemente ihre hervorragendste Eigenthümlichkeit gewöhnlich erkannt.

Diesen Antheil schärfer zu sondern, erschwert der Umstand, daß Nachrichten von Künstlern und Kunstwerken in den gleichzeitigen Urkunden nur spärlich vorkommen, wohl von Stiftern und Spendern, aber nicht von den ausführenden Kräften gesprochen wird. Doch dürfte eine genauere Untersuchung der Monumente die Sache der Lösung näher bringen und dabei auch die Frage nach der Stellung der sicilischen Kunst zur italienischen wenigstens eine schärfere Fassung gewinnen.

In das rechte Licht wird die Kunstthätigkeit, welche im zwölften Jahrhundert während der Normannenherrschaft erstand, erst dann gestellt, wenn man sich über die Culturverhältnisse der nächst vorangehenden Periode unterrichtet hat. Erhielten

sich antike Traditionen in den früheren Jahrhunderten des Mittelalters? Gab es eine einheimische christliche Kunst vor der Eroberung der Insel durch die Saracenen? Besaßen die letzteren eine eigenthümliche Kunstbildung, welche lebendig genug war, um in Sicilien Wurzel zu fassen und auch noch nach dem Sturze der arabischen Herrschaft fortzudauern und Einfluß zu üben?

Wie alle Insulaner sind auch die Bewohner Siciliens Neuerungen weniger zugänglich und bewahren eine zähe Anhänglichkeit an das Hergebrachte und Ueberlieferte. Das Heidenthum mußte hier zu einer Zeit noch bekämpft werden, in welcher es auf dem italienischen Festlande längst verschwunden war. Freilich zählte es seine Anhänger nur in der untersten Volksklasse und besaß seine Cultusstätten nur in entlegenen Winkeln des Landes. Daß aber das klassische Alterthum auf die Phantasie des Volkes noch lange einwirkte und die Gedanken beschäftigte, dafür gibt es mehrfache Andeutungen. Im Leben des Bischofes Leo Thaumaturgos von Catanea (a. 728) bildet der Kampf mit dem gefürchteten Magier Heliodor einen wichtigen Abschnitt. Heliodor, ein Mann von vornehmer Geburt und reichem Wissen wurde, als er sich in seiner Hoffnung, auf den Bischofsstuhl erhoben zu werden, getäuscht sah, ein Adept der Zauberkunst, ließ sich von Juden in der Magie unterrichten und fertigte Götzenbilder.

Nachdem dieser neue Simon Magus lange Zeit die Bewunderung des Volkes erregt, selbst göttliche Ehren genossen, wurde er vom Bischofe mit eigener Hand auf den Scheiterhaufen geschleppt. Im Volke aber lebte sein Name in Verbindung mit der antiken Kunst noch lange fort, er galt als der Schöpfer des Elephanten, welcher noch heutigen Tages als Träger eines ägyptischen Obelisken den Domplatz zu Catanea schmückt und den Namen Liodoro oder Diotaro führt. Zur gleichen Zeit gelang es dem Bischof, auch ein gefährliches Zauberwerk, einen offenbar antiken Tempelbau, auf dessen Gipfel sich zwei mit staunenswerther Kunst gearbeitete Bildsäulen erhoben, zu vernichten. Auf sein Gebet kam Donner und Blitz vom Himmel herab, spaltete den Tempel und zermalmte die Statuen.[4])

Sehen wir in diesem Falle die Antike noch im achten Jahrhundert gefürchtet, so belehrt uns ein anderer Bericht aus noch

späterer Zeit über die allerdings gleichfalls phantastische Verehrung antiker Heroen und vielleicht antiker Kunstwerke. „In der Hauptmoschee zu Palermo, einer früheren christlichen Kirche“, erzählt ein Bagdader Kaufmann und Reisender, welcher im zehnten Jahrhundert Sicilien besuchte, „sieht man ein Heiligthum, welches den Weisen von Griechenland, nämlich Aristoteles, in einem Schreine in der Luft schwebend, einschließt. Dieses Heiligthum stand in großen Ehren bei den Christen, welche von dem Weisen Regen zu erflehen pflegten. Sie hielten ihn aufgehängt zwischen Himmel und Erde und nahmen zu ihm ihre Zuflucht in allen Unglücksfällen, welche den Menschen zwingen, sich Gott zuzuwenden, um seine Gunst zu gewinnen, wie in Zeiten der Trockenheit, der Pest, des Bürgerkrieges, der Hungersnoth. Und ich sah noch mit eigenen Augen die große Lade, welche wahrscheinlich der Sarg des Weisen war.“ [5]) Vollkommen klar ist diese an die Virgiliussage erinnernde Erzählung nicht; doch spricht die Vermuthung dafür, daß die Lade (Sarkophag?) einen Talisman, ein zauberhaftes Schutzwerk barg, welches in christlichen Zeiten zum Cultusgegenstande erhoben wurde.

Auf unsere Tage ist weder dieses Sanktuarium noch sonst ein altchristlicher Bau in Palermo gekommen. Nur glaubwürdig daher, nicht erwiesen bleibt die Annahme, daß bei der Gründung von Kirchen und Stiftung von Klöstern, für welche sich besonders Papst Gregor der Große eifrig erwies, die Ueberlieferungen der antiken Kunst nicht gänzlich übergangen wurden, zumal das prachtvolle Material, die zahlreichen einheimischen Marmore zur Fortsetzung technischer Uebung verlocken mußten. Schon in dieser Zeit nimmt die sicilische Bildung ein zwiespaltiges Wesen an, blickt gleichmäßig nach dem Orient und nach Rom aus. Gewannen die Päpste, im Besitze eines stattlichen Patrimoniums, als die reichsten Grundherren des Landes großen Einfluß auf das Volk, wurden dadurch sowie durch die Ansiedlungen der Benediktiner römische Anschauungen und Culturformen hier heimisch, so führen wieder die politischen Beziehungen, die Gewohnheiten des Verkehrs, die Gleichheit der Sprache zur Anlehnung an den christlichen Orient. Mit dem Orden der Benediktiner wetteiferten die Mönche, welche nach der Regel des heiligen Basilius lebten; sowohl die römische wie die griechische

Kirche holten sich Würdenträger aus Sicilien.[6]) Der byzantinische Einfluß und die griechische Sitte überwogen allmälich, wenn sie sich auch nicht über alle Landestheile gleichmäßig erstreckten, an der Ostküste stärker waren und blieben als z. B. in Palermo und obgleich die in Sicilien stets eifrige Bilderverehrung eine Zeit lang eine Kluft zwischen dem bilderstürmenden Byzanz und der Insel hervorrief. Von der Dauer dieser Wechselbeziehungen und ihrer Ausdehnung auch auf künstlerisches Gebiet legt ein 1114 von dem Abt von S. Salvador zu Messina, Scholarius, verfaßtes Testament Zeugniß ab. Dieser trat nach einem vielbewegten Leben, reich an Kindern und Gütern, unter dem Namen Saba in den Orden des heiligen Basilius, gründete ein Kloster und beschenkte es unter Anderem mit reichverzierten Handschriften, mehrere Hundert an der Zahl, mit überaus schönen Bildern auf Gold geschmückt, mit Seidenstoffen und Silbergefäßen, die er theils in Griechenland selbst gesammelt, theils von Griechen gekauft hatte.[7])

Die Zahl solcher Zeugnisse möchte man gern vermehrt sehen, da die Kunstbildung, welche die Bewohner der Insel unter der byzantinischen Herrschaft sich erworben hatten, ihnen nach der Eroberung Siciliens durch die Araber unversehrt blieb. Sie bildeten auch fernerhin die Mehrheit der Bevölkerung, bewahrten den Gebrauch ihrer Sprache und Sitten, durften, wenn auch im öffentlichen Rechte gegen die Eroberer zurückgestellt und einzelnen demüthigenden Vorschriften unterworfen, ihre Kirchen frei benutzen und wenn sie verfallen waren, dieselben wieder herstellen; nur kirchliche Neubauten waren ihnen verboten und bei der Errichtung von Privathäusern ein Höhenmaß, welches saracenische Wohnungen überschritt, verwehrt.[8]) Dieses Alles mußte nothwendig dazu beitragen, in Sachen der Kunst eine conservative Gesinnung im Volke zu nähren und das Ueberlieferte treu zu bewahren, soweit nicht saracenische Bildung Einzelnes umgestaltete oder Neues hinzufügte.

Unter allen Städten Siciliens war Palermo dem saracenischen Einflusse am meisten ausgesetzt. Palermo wurde Mittelpunkt des neuen Reiches und schon dadurch mannigfachen Aenderungen und Fortschritten zugänglich. Außerdem wechselte hier Zahl und Beschaffenheit der Bevölkerung in außerordentlicher Weise. Als die Araber, durch neue Zuzüge aus Afrika und

Spanien verstärkt, Palermo nach langer Belagerung endlich im Jahre 831 eroberten, zählte die Stadt kaum 3000 Einwohner. Der viel größere Rest der Einwohner war theils im Kampfe gefallen, theils nach Konstantinopel geflohen. Aber bereits ein Menschenalter später besaß Palermo wieder das Aussehen einer blühenden, volkreichen Stadt zu nicht geringem Aerger der vorwiegend griechischen Städte der Ostküste, welche auf eine ungleich großartigere Vergangenheit hinweisen durften und nun der Verarmung und dem Ruin entgegensahen. Nach der Eroberung und Zerstörung von Syrakus (878) wurden der Erzbischof der Stadt Sophronius und sein Gefolge als Gefangene nach Palermo gebracht. Einer der bischöflichen Begleiter, der Mönch und Grammatiker Theodosius berichtet in einem Briefe an den Archidiakon Leo ausführlich über die Aufnahme, die sie hier fanden.[9]) Als sich der Zug der Gefangenen, von rohen Aethiopiern bewacht, der Stadt näherte, kamen ihm Haufen von Moslems, Siegeslieder singend, entgegen. Die Volksmenge wuchs im Innern der Stadt, deren Größe Theodosius staunend und neidisch betrachtete. Es schien ihm, als ob das gesammte Geschlecht der Saracenen von Aufgang, von Niedergang, von Mitternacht und vom Meere hier zusammengeströmt wäre. Die Stadt zeigte sich zu enge, die Menschenmasse zu fassen, sie durchbrach die alten Mauern, gürtete sich mit einem Kranze von Vorstädten und drohte, übermüthig geworden, auch die entlegensten Völker, sogar das kaiserliche Byzanz, zu unterjochen. Einigen Trost gewährte es den Gefangenen, daß, als sie von dem Verhör, welches der Statthalter des Aghlabiten-Emirs, auf einem Throne unter einem Portikus sitzend, mit ihnen angestellt, durch die mittlere Straße in das Gefängniß zurückkehrten, sehr viele Christen ungescheut den christlichen Märtyrern ihre Theilnahme und ihren Schmerz ausdrückten.

Ein Menschenalter hatte sonach ausgereicht, um die neue saracenische Hauptstadt wieder blühend und volkreich zu machen. Zu noch höherem Glanze und Reichthum stieg Palermo natürlich empor, seitdem die neuen Herrscher das afrikanische Joch abgeschüttelt, sich vollends auf der Insel eingebürgert, förmlich nationalisirt hatten. Von Palermos Zuständen in der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts entwirft der schon früher erwähnte Bagdader Kaufmann und Reisende Ebn-Haukal ein an-

schauliches Bild, zu dessen Wahrheit wir ein um so größeres Vertrauen haben dürfen, als kein übermäßiges Wohlwollen aus den Augen des orientalischen Beobachters leuchtet.[10]) Er kann sich über den übermäßigen Genuß roher Zwiebeln, der gewöhnlichen Volksnahrung, nicht zufrieden geben, — sie stumpfen den Geist ab, entfärben das Gesicht und verderben das Temperament — und zuckt spöttisch die Achseln über die dreihundert Mohallems, welche gleichzeitig als Schulmeister und Notare wirken, trotz ihres dünnen Gehirns im Ansehen stehen, und das Lehramt aus keinem andern Grunde ergriffen haben, als weil sie dadurch vom Kriegsdienste befreit sind. Ebn-Haukal bewundert aber dennoch aufrichtig die Größe der Stadt. Die Altstadt (Kassr), durch hohe Steinmauern geschirmt, mit der Freitagsmoschee, einer ehemaligen christlichen Kirche, ist der Sitz der Kaufherren, des städtischen Patriziats. Gleichfalls befestigt ist der am Meere liegende Stadttheil Khalessah, wo der Sultan wohnt, das Arsenal, Gefängniß, die Kanzleien und eine Moschee von mittlerer Größe sich befinden. Außerdem zählt noch Ebn-Haukal drei große Quartiere, von Händlern und Handwerkern, Soldaten, Seeleuten und slavischen Hülfstruppen bevölkert auf, welche das saracenische Palermo mindestens gleich groß mit der gegenwärtigen Stadt offenbaren. Ja man müßte sogar glauben, daß die Bevölkerung zahlreicher gewesen ist, als heutzutage. Denn Ebn-Haukal rechnet in der innern Stadt allein, die Vorstädte ausgeschlossen, 150 Metzger und zählt in der Moschee, welche der Metzgergilde angehört, über 7000 Anwesende. Sechsunddreißig Reihen ungefähr zu 200 Personen wohnten dem Gebete bei. Diese Summe von Angehörigen eines einzigen, wenn auch wichtigen Handwerkes, würde nach heutigen Verhältnissen für mehr als 300000 Einwohner ausreichen. Ebn-Haukal ist auch von der großen Anzahl der Moscheen überrascht. Im Quartier Khalessah und den Vorstädten gibt er dreihundert, und in der Altstadt, wenn eine Interpretation des Textes richtig ist, außerdem noch zweihundert an. Höchstens Cordova kann sich, sagt er, in dieser Beziehung mit Palermo messen.

Die Moscheen sind, erzählt Ebn-Haukal weiter, nicht alle bedeckt, die überwiegende Zahl Familienstiftungen, von kleinem Umfang, Kapellen vergleichbar. Auf die Entfernung eines Bogenschusses zählt er in einer Straße zehn Moscheen, unter ihnen

eine, welche von dem Rechtsgelehrten Abu-Mohammed el-Cassi für den Sohn errichtet wurde, damit dieser in ihr Vorlesungen über das Recht halte. „Jedermann hat die Leidenschaft, sagen zu können: diese Moschee gehört mir und keinem Andern.“ Immerhin offenbart sich darin außer gediegener Wohlhabenheit eine hoch entwickelte Bildung, welche schwerlich der künstlerischen Formen entbehrte. Vereinzelte Säulen mit metrischen Inschriften, durchgängig Koranversen, geschmückt, nach der Wiederherstellung der christlichen Regierung bei kirchlichen Bauwerken verwendet, wie z. B. in der Martorana, am Portale der Kirche S. Francesco, am südlichen Eingange zum Dom, im Innern der Kirche delle Vergini u. a. sind allein von den Moscheen übrig geblieben. Wurden dieselben, wie manche Berichte sagen, zur Normannenzeit in Kirchen verwandelt[11]), so haben spätere Umbauten die ursprüngliche Gestalt vollkommen verwischt. Doch liegt es nahe anzunehmen, daß die Vorliebe für einschiffige Kirchen und kapellenartige Räume, auf welche man in Palermo in so auffallender Zahl stößt und die von dem sonst geläufigen Typus vollkommen abweichen, unter dem Einflusse der Anschauungen der vielen Moscheenbauten entstanden ist. Aehnliches wird wohl auch von den profanen Bauten gelten, von welchen allerdings sehr viele von den Normannen zerstört wurden, die aber selbst in ihren Trümmern die Bewunderung der neuen Eroberer erregten, ihrer Schönheit wegen leicht zur Nachahmung reizen mochten.[12])

Nur in dem Falle müßte man den Gedanken an eine wahrscheinliche Nachahmung aufgeben, wenn die normannische Bildung und die Gesittung im zwölften Jahrhunderte einen grundsätzlichen Gegensatz, eine unbedingte Feindschaft zur arabischen Cultur aufwiese. Jeden Zweifel darüber löst ein Bericht, welcher sich aus den letzten Jahrzehnten des zwölften Jahrhunderts erhalten hat und auf Glaubwürdigkeit vollen Anspruch hat. Er stammt von einem gebildeten Araber, Ebn-Giobair, 1145 in Valencia geboren, der in den Diensten des Statthalters von Granada von seinem Herrn zum Weintrinken gezwungen, zur Sühne dieser Sünde eine Pilgerfahrt nach Mekka unternahm und bei dieser Gelegenheit auch Sicilien (im Jahre 1185) bereiste.[13])

Bereits in Messina, welche Stadt er zuerst berührte, unter-

richtete er sich genau über die Verhältnisse, welche in Sicilien und namentlich am Hofe König Wilhelms II. herrschen. Die Moslem, erfährt er, bewohnen die Insel im ungestörten Besitze ihres Eigenthums gemeinsam mit den Christen, welche den Reichthum und die Industrie der ersteren ausbeuten. Der Hauptsitz der Moslem ist Palermo, wo sie Moscheen und Märkte besitzen, in vielen Vorstädten für sich, ohne Vermischung mit den Christen leben. Ebn-Giobair macht in Messina die Bekanntschaft eines Glaubensgenossen, eines Mannes von großem Ansehen, der am Hofe das Amt eines Kämmerers bekleidet. Dieser schüttet insgeheim vor dem Pilger sein Herz aus, beklagt das Loos der Gläubigen, welche nur abseits Gott verehren dürfen und ihre Ueberzeugung verbergen müssen. Daß der Druck aber auf den Moslem nicht allzu stark lastete, erhellt aus den Bekenntnissen eines anderen Kämmerers, Yahya (Johannes), gleichfalls eines Moslem, der an der königlichen Seidenmanufaktur beschäftigt ist, „die Gewänder des Königs in Gold stickt." Nach der Erzählung Yahyas verwendet König Wilhelm viele Araber in seinen Diensten und umgibt sich mit Eunuchen, welche alle oder fast alle wenn auch heimlich sich zum Koran bekennen.[14]) Den Moslem vertraut der König die wichtigsten Geschäfte an, aus ihnen wählt er seinen Küchenmeister, Vezier und Oberkämmerer, aus Negersklaven setzt er seine Leibwache zusammen. Auch die Bewohner des fürstlichen Harem bekennen sich alle zum Islam und wenn fränkische Mädchen dorthin gebracht werden, bekehren sich dieselben gewöhnlich auf den Zuspruch der mohamedanischen Genossinnen. Der König weiß es nicht oder übersieht es oder duldet es, wie er denn überhaupt in der Hingabe an höfische Freuden und Genüsse, in dem Glanze seines Auftretens, in den Grundsätzen der Verwaltung mehr an einen Fürsten der Moslem als an einen christlichen König erinnert.

Die Macht und die Herrlichkeit des normannischen Hofes tritt Ebn-Giobair in Palermo, diesem zweiten Cordova, wie unser Reisender wiederholt versichert, noch deutlicher vor das Auge. Vom Stadtthor wird er unmittelbar in das königliche Schloß geführt, um hier von einem Beamten, „wie es allen Reisenden geschieht", über den Zweck seiner Reise befragt zu werden. Er durchschreitet offene Plätze, Thore und Höfe, er erblickt so viele selbständige Paläste, von einem Stufenbaue um-

schlossene Räume, einem Amphitheater gleich, dann Gärten und Galerien, daß er wie geblendet dasteht. Mit der größten Bewunderung erfüllt ihn ein großer Saal, inmitten eines Lustgartens gelegen und von einem Portikus umschlossen, in welchem der König seine Festgelage feiert. Und als Ebn-Giobair nach glücklich bestandenem Verhöre aus dem Schlosse heraustritt, gelangt er nicht gleich in das Freie, sondern in eine lange bedeckte Halle, welche bis zur Hauptkirche führt und von dem Hofe bei dem Kirchgange benutzt wird.[15])

Aehnliche Paläste besitzt der König noch viele; sie umschließen in weitem Kreise die Stadt und gestatten dem Fürsten, von einem Garten und Hofe nach dem anderen zu ziehen ohne jemals die reizendste Landschaft zu verlassen. „Wie viele Lusthäuser und Pavillons, wie viele Terrassen und Wartthürme sind sein eigen, wie viele Klöster in der Umgebung gehören ihm, welche er prächtig erbaut, mit stattlichem Besitze und kostbaren Kleinodien, goldenen und silbernen Kreuzen beschenkt hat!" Wenn diese Spenden dem gläubigen Moslem eitle Verschwendung dünken und ihn traurig stimmen über die geschwundene Macht der Araber, so tröstet ihn doch wieder der Anblick der christlichen Frauen, welche sich freiwillig unter das Joch arabischer Mode beugen, in Sprache, Sitte und Tracht die moslemitischen Frauen nachahmen.

Niemand kann nach Kenntniß dieses Reiseberichtes daran zweifeln, daß sich das arabische Culturelement auch während der normannischen Herrschaft lebendig und einflußreich erhalten habe. Den Eindruck, welchen man von der Kraft und von der Anmuth arabischer Bildung empfängt, ist so groß, daß er einzelne Schriftsteller zu der Ueberzeugung führt: „die arabische Civilisation habe die ganzen Kosten des normannischen Ruhms getragen."[16])

Es entsteht die Frage, ob der Befund der vorhandenen Denkmäler diese Behauptung unbedingt bestätigt oder bis zu einem gewissen Grade einschränkt. Selbstverständlich müssen dabei die verschiedenen Kunstgattungen streng geschieden und namentlich im Kreise der Architektur die kirchlichen und die profanen Werke geschieden werden. Die Monumente, welche zunächst in Betracht kommen, verdanken ihre Gründung einem eng begrenzten Zeitraume, den mittleren Jahrzehnten des zwölften Jahr-

hunderts. Wäre die Kirche S. Giovanni bei Palermo, in der Nähe der Brücke dell' Ammiraglio am linken Ufer des Oreto von Robert Guiscard gestiftet, später mit einem Hospital für Aussätzige verbunden, besser erhalten, so würde die Reihe mit einem Werke des eilften Jahrhunderts beginnen. Was sich aber von ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten hat — Kuppel und Apsistheil — reicht eben hin, uns im Ungewissen darüber zu lassen, ob zwischen der Construktionsweise des eilften Jahrhunderts und der späteren Zeit ein erheblicher Unterschied waltete.

Unter den Kirchen des zwölften Jahrhunderts nimmt S. Giovanni degli Eremiti (Fig. 19) eine besondere Stellung ein. Ihre Errichtung in dem genannten Zeitalter (u. 1132) steht fest, gleichviel ob man sie mit einer Stiftung des Papstes Gregor des Großen für identisch hält oder nicht, ob ihr Beinamen von den Mönchen, welche das anstoßende Kloster bewohnten, herrührt, oder von dem alten Schutzpatron der Kirche, dem h. Hermes, oder endlich von Mercurius, dem an dieser Stelle angeblich ein Tempel geweiht war. Eigenthümlich ist der Grundriß von S. Giovanni. Dem einschiffigen Langhause legt sich ein schmales Querschiff vor, so daß wir uns den Plan durch die Gestalt eines T versinnlichen können.

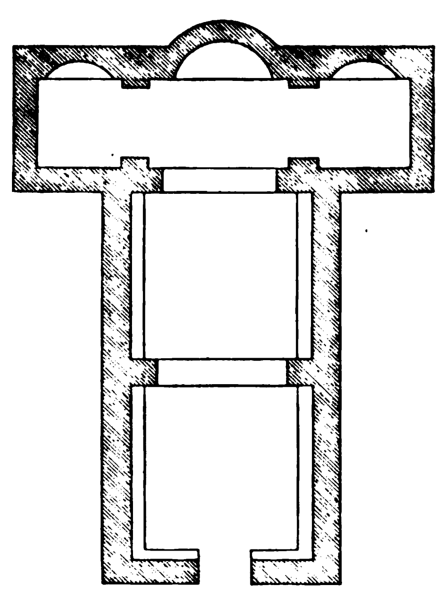


Fig. 19.

Das Langhaus zerfällt in zwei quadratische Abtheilungen, welche durch einen auf vortretenden Wandpfeilern ruhenden Spitzbogen von einander getrennt werden. Ein mittleres größeres und zwei kleinere Quadrate zeigt das Querschiff, dessen östliche Mauer nur von der Hauptapsis durchbrochen wird, während

die Seitenapsiden als einfache Wandnischen behandelt sind, nicht über die Flucht der Mauer heraustreten. Jeder dieser fünf Räume ist mit einer Kuppel bedeckt, in der Art, daß über dem Quadrate von tragenden Bogen und Mauern ein Gesims vorkragt, auf welchem sich leise zugespitzte Bogen, je einer in der Mitte jeder Seite und ein schräger in der Ecke, von Seite zu Seite übergreifend, im Ganzen acht gegliederte Bogen erheben. Durch dieses Achteck wird das Quadrat zur Kreislinie der Kuppel hinüber geleitet, dem letzteren ein unmittelbares Auflager gewährt.

Weicht schon das schmucklose Innere, die herbe Betonung der Construktion in S. Giovanni ganz und gar von den herkömmlichen Kirchenformen ab, so versetzt vollends die äußere Architektur der Kirche den Beschauer in den fernen Orient. Die Umfassungsmauern aus gutgefügten Hausteinen schließen mit einem einfachen horizontalen Bande ab; keine schräge Linie vermittelt die Kuppel mit den übrigen Bautheilen; die nackte Kuppelschale steigt unmittelbar über die horizontale Umfassung empor, ebenso wie die Steindecke der übrigen Bautheile jeder weiteren Ueberdachung entbehrt. Eine Kuppel krönt auch den viereckigen Thurm, dessen oberes Stockwerk durch einen mächtigen Spitzbogen gegliedert wird. Die Kuppelconstruktion an sich bietet ebenso wenig wie die Spitzbogen etwas Auffälliges dar, das Eine wie das Andere wiederholt sich noch oft in Palermo. Wenn die nackten Kuppelschalen anderwärts dem Auge weniger entgegentreten, so erklärt sich dieses durch den Umstand, daß in späteren Jahrhunderten gewöhnlich ein Nothdach über die Kuppel gesetzt wurde, um dieselbe vor dem Regen besser zu schützen.

Auffallend ist die Anhäufung der überhöhten Kuppeln, die Benutzung der Kuppel als Krönungsglied für den Thurm. Aehnliche Beispiele dafür findet man nur im Orient, und zwar desto häufiger und ähnlicher, je tiefer man sich in den Orient begiebt. Es wäre thöricht, etwa von Delhi, wo gleichartige Constructionen und Formen vorkommen, die erwähnten Baumotive ableiten zu wollen. Ihr Ursprung ist gewiß viel näher, in den orientalischen Landschaften des oströmischen Reiches zu suchen. Mag auch die byzantinische Kunst die Kuppelkrönungen nicht erfunden haben, so waren es doch byzantinische Baumeister, welche sie den Mohamedanern überlieferten. Ob die Bauform,

welche San Giovanni degli Eremiti aufweist, noch aus der alten byzantinischen Periode in der Erinnerung geblieben war, oder ob sie erst in der saracenischen Periode aufgenommen wurde, bleibt unentschieden. An die in der jüngsten Zeit restaurirte Kirche stößt ein kleiner Kreuzgang oder Klosterhof an, welcher sich nicht wesentlich von den gleichartigen und gleichzeitigen Anlagen in Palermo unterscheidet. Die Säulen haben eine steile Basis, korinthisirende Capitäle und tragen, stets zu zwei an einander gekuppelt, Spitzbogen. Wichtiger ist die Aufdeckung eines regelmäßigen rechteckigen Raumes hart an der Kirche, vielleicht unter derselben sich hinziehend, in welchem man Reste einer älteren Moschee vermuthet.

Der Typus von S. Giovanni wiederholt sich bei keiner palermitaner Kirche. Einschiffig ist zwar auch die kleine Kirche im Hofe des Zisapalastes, gegenwärtig als Sakristei der benachbarten neueren Pfarrkirche benutzt, sie entbehrt aber des Querschiffes. Auf ein mit einem scharfgratigen Kreuzgewölbe überspanntes Quadrat folgt der Kuppelraum, der wohl ursprünglich eine reiche Dekoration besaß, wie die bekannten Honigzellen in den Ecken noch andeuten, jetzt aber nur die nackten constructiven Theile offenbart. Die Kuppel baut sich in gleicher Weise wie in S. Giovanni aus dem Rechtecke durch Vermittlung von Bogennischen auf, die Apsis, nach Außen kreisrund, ist im Innern dreiseitig gebildet.

Häufiger kehrt ein anderer Typus wieder, bei welchem die unmittelbare byzantinische Herkunft durchaus nicht zweifelhaft ist. Der Grundriß bildet ein regelrechtes Quadrat, in dessen Mitte, von vier durch überhöhte Spitzbogen verbundene Säulen getragen, die Kuppel sich erhebt. Von diesen Säulen gehen außerdem auch noch in der Axen- und Querrichtung Spitzbogen aus, welche kleinere rechteckige Gewölbefelder umschließen. So wird eine dreischiffige Anlage gewonnen, welche aber, da die Länge der Kirche der Breite derselben entspricht, die Zahl der Gewölbefelder in der Längen- wie in der Querrichtung sich gleich bleibt, nicht den Eindruck einer Basilika macht, vielmehr den Charakter eines Centralbaues an sich trägt. Das Vorbild dafür findet man in späteren byzantinischen Kirchen, wie z. B. in der Kirche Theotokos in Konstantinopel. Nach diesem Plane wurden die Kirchen S. Maria dell' Ammiraglio oder Marto-

rana (Fig. 20) (1143), S. Cataldo (1161), S. Giacomo la Mazara und S. Antonio (beide von ungewissem Alter), gebaut. Außerhalb Palermos bietet die erst jüngst genauer untersuchte Kirche Della Trinità di Delia bei Castrovetrano ein treffliches Beispiel dieses Bautypus.[17]).

Die Martorana, eine Stiftung des Großadmirals Georg Antiochenüs, hat allerdings durch einen späteren Umbau und Anbau ihre ursprüngliche Gestalt eingebüßt. An die Stelle der alten Apsis trat 1684 ein viereckiger Chor, außerdem wurde in verschiedenen Zeiten die Kirche nach Westen, wo ein offener Portikus sich ausbreitete, hin erweitert, derselben noch eine breitere und eine schmalere Travée und eine durch eine Säulenreihe quer getheilte Vorhalle vorgesetzt. Ebn-Giobair rühmt in seiner Reisebeschreibung die Façade als die schönste Arbeit von der Welt, die Wände im Innern beschreibt er als strahlend von Gold und mit reichem Mosaikschmuck bedeckt; auch die Glassonne, welche das Auge blendet und den zierlichen Glockenthurm, welcher auf Säulen ruhte und mit einer Kuppel (also ähnlich wie in S. Giovanni) schloß, hebt er preisend hervor. Der Glockenthurm, früher isolirt, jetzt durch die Vorhalle mit dem Kirchenkörper unmittelbar verbunden, besitzt nicht mehr die Kuppel, seine oberen Stockwerke sind in späteren Zeiten des Mittelalters (wahrscheinlich im vierzehnten Jahrhundert) umgebaut worden.[18]) Auch die Glasmalereien sind verschwunden, an die Stelle der Mosaiken sind an den unteren Wänden die prunkvollen aber geschmacklosen Inkrustationen getreten, mit welchen das vorige Jahrhundert alle Kirchen Palermos verschwenderisch ausstattete und von der Façade, die bei der Erweiterung der Kirche niedergerissen wurde, dürften sich als einzige Reste die beiden Mosaikbilder König Rogers und des Admirals zu Füßen der Madonna erhalten haben. Ihre gegenwärtige Aufstellung, gleichsam als Altarbilder ist gewiß nicht die ursprüngliche, und ihre Bestimmung als Theile des Façadenschmuckes dem Herkommen entsprechend.

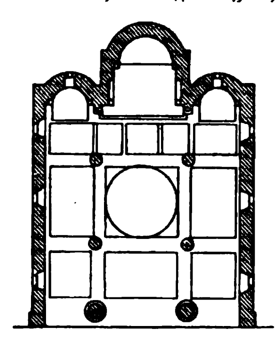


Fig. 20.

So vielfachen Veränderungen auch die Martorana unter-

worfen wurde, so bedarf es doch keiner besonderen Anstrengung der Phantasie, um ihre ursprüngliche Gestalt sich anschaulich zu machen. Die Grenzen des alten Baues werden durch die Mosaiken in den Gewölben und auf dem Fußboden deutlich angegeben. Nur der quadratische Kuppelraum und die beiden nächstliegenden Travéen zeigen den musivischen Schmuck; dieser erstreckt sich also nur, soweit der echte alte Centralbau reicht, welcher blos durch die Spitzbogen von seinem byzantinischen Vorbilde sich unterscheidet. Die Säulen, welche Kuppel und Gewölbe tragen, rühren von einem älteren Baue her, sie haben verschiedene Höhe und nicht denselben Durchmesser. Um sie auf eine gleiche Höhe zu bringen, mußte bei den Säulen östlich vom Kuppelraume dem Capitäle noch ein Aufsatz gegeben werden, bei den Säulen westlich von der Kuppel half man sich, indem man den Schaft aus zwei Stücken von verschiedenem Diameter zusammensetzte, wobei die Basen der Säulen verloren gingen. Die Travéen, welche sich unmittelbar an die Kuppel anschließen, haben Tonnengewölbe, während die übrigen Räume in den Seitenschiffen mit einem steilen Kreuzgewölbe bedeckt sind.[19])

Die benachbarte Kirche S. Cataldo, neuerdings wieder sorgfältig hergestellt, zeigt die gleiche Anordnung wie die Martorana, mit der Eigenthümlichkeit, daß die mittlere Kuppel nicht von Tonnengewölben, sondern gleichfalls von Kuppeln begrenzt wird. Die Dekoration des Fußbodens ist die gleiche, ebenso die Anordnung der Säulen und die Bildung der Spitzbogen. Die größere Zahl von Kuppeln verstärkt den orientalischen Eindruck des Baues.

Demselben Typus gehören ferner an die gegenwärtig zerstörte Kirche S. Giacomo la Mazara, deren Restitution aber ältere Pläne und Beschreibungen möglich machen und die nach dem Erdbeben von 1823 restaurirte Kirche S. Antonio. Die Kirche S. Giacomo zeigte vor ihrer Erweiterung und späteren Zerstörung eine dreischiffige Anlage mit einer von vier Granitsäulen getragenen Kuppel als Mittelpunkt; später wurde sie nach Westen um zwei Travéen vergrößert und mit dem Campanile in Verbindung gebracht, also in ähnlicher Weise wie die Martorana verändert.

Lernen wir S. Giacomos ursprüngliche Gestalt nur aus Beschreibungen kennen, so bewahrt S. Antonio trotz aller Ent-

stellung durch eine spätere Dekoration dieselbe noch vollkommen klar und deutlich. Auch hier tragen vier Granitsäulen mit korinthischen Kapitälen gekrönt und durch Spitzbogen verbunden die Kuppel, bilden Bogennischen in den Ecken auf vorspringendem Gesims die Vermittlung und tritt außen die Kuppelschale nackt zu Tage; die Travée westlich und östlich vom Kuppelraume wie die Seitenschiffe werden von scharfgratigen Kreuzgewölben geschlossen; Spitzbogen zeigen auch die Fenster. Der ganze Bau mit drei Schiffen und drei Travéen in der Längenrichtung deckt sich mit den Plänen der früher beschriebenen Kirchen.

Ist es nun schon bedeutsam, daß der byzantinische Kuppelbau und der quadratische Grundriß sich noch an vier Kirchen nachweisen lassen, obgleich die späteren Jahrhunderte der spanischen Herrschaft in Palermo ungemein baulustig und zerstörungssüchtig auftraten, so gewinnt der geschilderte Typus noch dadurch an Interesse und es steigert sich sein Anspruch, als der herrschende aufgefaßt zu werden, daß alle die genannten Kirchen sich auf wichtigen topographischen Punkten erheben. S. Antonio ist dem durch seine fabelhafte Inschrift berüchtigten Thurme Baych' benachbart. Die Ansiedlung eines Enkels von Esau, wie sich der Dominikaner Ranzano beschwatzen ließ, ist hier allerdings nicht zu suchen, wohl aber ein Hauptquartier der Araber, welches seinen Glanz auch noch in der folgenden Periode beibehielt. S. Giacomo liegt im sogenannten Militairquartiere in der Nähe des Schlosses, wo im neunten Jahrhunderte die Emire einen Palast besaßen, die ersten Normannenfürsten eine große Bauthätigkeit entwickelten. Die Martorana endlich und S. Cataldo sind ebenfalls auf einem hervorragenden Punkte der Stadt errichtet worden, wo vornehme Normannen und Hofbeamte ihre Besitzungen hatten. Nicht unberechtigt wird dadurch die Annahme, daß die bei allen erwähnten Kirchen gewählte Bauform die herrschende, die vorzugsweise beliebte war, daß die byzantinische Centralanlage den Typus bildet, in welchem die Normannen auf Sicilien im zwölften Jahrhunderte vorzugsweise die Kirchen bauten. Erst durch die Einwanderung des Cisterzienserordens und die Verpflanzung der Bettelmönche kommt ein neuer Bautypus auf, an welchem nordische Anklänge stärker bemerkbar sind, ohne daß aber dafür die normannische Bausitte als

nothwendiger Erklärungsgrund anzunehmen wäre, zumal das benachbarte süditalische Festland gewiß auch Einfluß übte und mit den normannischen Häuptlingen zugleich ein starkes italienisches Volkselement z. B. aus der Lombardei in das Land gelangte.[20])

Die erste Ansiedlung der Cisterzienser in Palermo fand in der Mitte des zwölften Jahrhunderts statt. Der Großadmiral Matteo d'Ayello von Salerno baute auf eigene Kosten eine Kirche (1161) und ein Kloster zu Ehren der Dreieinigkeit und schenkte sie dem Orden der Cisterzienser, welcher sich großer Gunst und nicht geringen politischen Einflusses bei den Normannenfürsten erfreute, dafür aber zur Zeit der schwäbischen Herrschaft mannigfache Verfolgungen erdulden mußte. Auch das von Ayello gestiftete Kloster wurde unter Kaiser Heinrich den Cisterziensern entrissen und dem deutschen Orden übergeben. Die Kirche Magione, wie sie seitdem heißt, offenbart einen durchaus anderen Charakter als die bis jetzt betrachteten Bauten. Sie stimmt dagegen in wesentlichen Dingen mit den anderen Klosterkirchen im Lande überein, ein weiterer Beweis zu den vielen anderen, daß, wo die Mönchsorden gleichsam colonisirend auftraten, sie gern altheimische Baugewohnheiten bewahrten. In den Einzelheiten hielten die Werkleute natürlich an dem lokalen Herkommen fest. Zu Bogenträgern wurden auch hier Säulen mit steiler attischer Basis und korinthischen Kapitälen (an die Stelle der Eckvoluten treten in einzelnen Fällen Engelsköpfe). verwendet und diese durch Spitzbogen verbunden. Für den Gebrauch der Spitzbogen die Muster aus dem Mutterlande des Ordens, aus Frankreich, anzurufen, erscheint um so weniger angemessen, als dieselben in Sicilien längst bekannt waren, und in ihrer Führung durchaus mit den hier heimischen übereinstimmen. Wie bei vielen Bauten, welche erst der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts angehören, bemerkt man auch hier eine Aenderung in der äußeren Dekoration. Die älteren palermitanischen Werke gliedern die Flächen durch abgestufte Spitzbogenblenden; sie werden jetzt von schmalen sich durchschneidenden Bogen abgelöst. Das Motiv dürfte vom süditalischen Festlande herübergenommen sein. Auch im Grundrisse tritt in der Kirche della Magione, wie überhaupt in den Klosterkirchen und den Bauten der späteren Generation, eine Aenderung ein. Der quadratische Grund-

riß wechselt mit dem oblongen. Das dreischiffige Langhaus zählt drei Gewölbejoche, und geht in ein nur wenig ausladendes, wohl aber erhöhtes Querschiff über, an welches sich erst die tiefen Apsiden schließen. Eine gewisse Unbeholfenheit in der Anlage der Gewölbestützen deutet darauf hin, daß die Werkleute ihrer Sache noch nicht ganz sicher waren. Das Ganze macht den Eindruck eines spätromanischen Baues, welchem man ohne Befremden auch auf anderem Boden begegnen würde.

Bei der zweiten Cisterzienserkirche, S. Spirito, ist man sogar erstaunt, auf dieselbe in Palermo zu stoßen. In schroffem Gegensatze zu den schlanken und leichten Säulen, welche sonst die Schiffe der Kirchen scheiden, Bogen und Kuppeln tragen, sieht man hier plumpe niedrige Rundpfeiler, je vier auf jeder Seite des Mittelschiffes aufgestellt. Als Basis dienen den Säulen zwei unmitelbar aufeinander gestülpte Pfühle über einer schmalen Plinthe. Das Kapitäl wird durch eine schwerfällige Deckplatte vertreten. Auch die Spitzbogen, welche von einem Rundpfeiler zum andern geschlagen sind, erscheinen auffallend plump gebildet, ihre Leibung entbehrt jeder Gliederung. Ein einfaches schmales Gesims zieht sich die Oberwand entlang, ungegliederte Spitzbogenfenster, je eines über dem Bogenscheitel, unterbrechen dieselbe. Ein mächtiger Spitzbogen scheidet das Langhaus von dem erhöhten Querschiff, dessen Wölbung von viereckigen Pfeilern getragen wird. Die Holzdecke des Langhauses wie die Theile des Chores sind neu, vom ursprünglichen Baue am besten die Apsiden erhalten, deren äußere Dekoration durch Bogenblenden und sich durchschneidende Spitzbogen hergestellt wird.

Unverkennbar ist bei diesem zur sechshundertjährigen Feier der sicilianischen Vesper jüngst restaurirten Baue der Anklang an die kirchlichen Anlagen in England aus der normannischen Periode; aber auch leicht erklärlich, da die Kirche einem Engländer, Walter of the Mill, einem Hofkaplan König Heinrich II. von England, der an den Normannenhof in Palermo gezogen war und seit 1170 als Erzbischof unter dem Namen Gualterius Ophamilius die Kirche von Palermo regierte, ihre Gründung verdankt. Auffallend bleibt nur, daß nicht die gleichzeitigen, sondern die älteren englischen Bauten zum Muster dienten.

Denselben Erzbischof nennt die Geschichte auch als Bauherrn des Domes zu Palermo. Ein großer Schatz, welchen er

angeblich bei dem Graben der Grundmauern von S. Spirito fand, gewährte ihm die Mittel, an die Stelle der alten, von den Saracenen als Moschee benutzten Kirche einen neuen prachtvollen Bau (seit 1185) zu setzen. Alle Jahrhunderte haben seitdem an dem Dome von Palermo ihre Spuren hinterlassen, daran gearbeitet, ihm seine ursprüngliche Gestalt zu rauben. Auch wenn man von der stilwidrigen Kuppel, einem Werke moderner Baukunst, und von der Uebertünchung und gänzlichen Umgestaltung des Inneren absieht, gelangt man noch nicht zur Anschauung der ursprünglichen Form, steht man noch immer namentlich im Chortheile vor mannigfachen Räthseln.

Die Krypta wird von vielen für den Ueberrest eines altchristlichen Baues gehalten. Diesem widerspricht die architektonische Form, die kurzstämmigen plumpen Säulen mit dem entschiedenen Gepräge der mittelalterlichen Bauweise und insbesondere die Spitzbogen, welche von Säule zu Säule geschlagen sind. Aus der Architektur muß man auf den Ursprung der Krypta im zwölften Jahrhundert schließen, sie also für gleichzeitig mit dem Kathedralbau erachten. Dann aber ist es in hohem Grade auffallend, daß der Oberbau überaus störend in den Grundriß der Krypta eingreift, die ursprüngliche Form der letzteren zerstört hat.

Die Krypta besitzt, wie so viele andere unteritalische Unterkirchen eine große Breite, bei geringer Tiefe. Während sich in der Querrichtung sieben Gewölbejoche hinziehen, beschränkt sich die Zahl derselben in der Axenrichtung der Kirche auf zwei. Doch ist ursprünglich noch eine dritte Reihe von Gewölbejochen vorhanden gewesen. Bei der Fundamentirung des Oberbaues ist dieselbe vollständig zerstört worden, die Grundmauern der Apsis greifen sogar in die zweite Reihe ein und unterbrechen mit ihrer Rundung die Flucht der Joche. Nur durch starke Störungen während der Bauthätigkeit an der Kathedrale lassen sich diese Anomalien erklären. Am wahrscheinlichsten ist die Vermuthung, daß erst nach Vollendung der Krypta der Oberbau ernstlich in Angriff genommen wurde und derselbe dann in die Baulinie der Krypta störend einschnitt. Die scharfkantigen Gewölbe werden von zwei Reihen von acht Säulen ohne Basen getragen, an der Ostseite springen sie unmittelbar aus der Mauer hervor. Hier sind rechts und links von der Hauptapsis noch

je drei tiefe Nischen angebracht, in die Mauerstirn, welche sie stets trennen, an den Ecken dünne Säulchen eingelassen. Die Bestimmung der Krypta, als Begräbnißstätte zu dienen, rechtfertigt ihre stattliche Ausdehnung.

Der Dom selbst ist dreischiffig angelegt. Zwei Reihen von Säulenbündeln — je 4 Säulen auf hohem Sockel an einander gekuppelt — tragen die Oberwand des Mittelschiffes. Von der Dekoration derselben hat sich jede Spur verloren, ebenso wie von der reichgeschmückten Holzdecke, welche sich über das Mittelschiff und über die Vierung spannte und der Decke der Kathedrale von Monreale am nächsten kam. Nur die frühere Form der Fenster, im Spitzbogen geschlossen, durch eine mittlere Säule gegliedert, kann man nothdürftig errathen. Dem Langhause folgt, durch Stufen erhöht, Querschiff und Chor, der interessanteste aber am meisten unkenntlich gewordene Theil des Baues. Das Querschiff springt nur um die Stärke der Umfassungsmauer vor, vier Pfeiler, Spitzbogen tragend, begrenzen das mittlere Quadrat desselben und bilden die eigentliche Vierung. An das Querschiff lehnt sich nicht unmittelbar die Apsis an, sondern es schiebt sich noch ein zweiter mit dem Querschiff gleich breiter Raum, der sogenannte „Antititulus" dazwischen, worauf dann erst der Bau mit den Apsiden geschlossen wird.

Diese Choranordnung fesselt in mehrfacher Beziehung die Aufmerksamkeit. Sie stimmt nämlich mit der Disposition des Chores in Monreale vollkommen überein und beweist, daß diese beiden gleichzeitigen Bauten auch in gleicher Weise ausgeführt wurden. Auch die äußere Dekoration der Apsis der beiden Kirchen mit ihren sich durchschneidenden vielfarbigen Bogen zeigt eine große Verwandtschaft. Sonst aber gehen die beiden Bauwerke, die stattlichsten des zwölften Jahrhunderts in Palermo, in ihrem Stile stärker auseinander, als es durch ihre verschiedene Bestimmung geboten erscheint. Schon die Anordnung der aus vier Säulen zusammengesetzten Stützen im Mittelschiff der Kathedrale folgt nicht der heimischen Tradition, welche sich mit einfachen Säulen als Trägern begnügte. Nur in dem Baue von S. Giorgio wurde in viel späteren Tagen[21]) das System der gekuppelten Säulen wiederholt. Noch schärfer trennt sich die Kathedrale von der lokalen Ueberlieferung durch die (allerdings spätere) reiche Thurmanlage. Eine unmittelbare Verbindung

der Thürme mit dem Kirchenkörper lag nicht in der Bausitte der Palermitaner, welche auch darin den orientalischen Vorbildern folgte. Nur an den beiden Kirchen zu Cefalú (1131 und Monreale (c. 1170) (Fig. 21) wird der Portikus von zwei wuchtigen Thürmen flankirt. Bei der Martorana stand der Thurm für sich, durch eine Vorhalle oder Vorhof von der Kirche geschieden. An der Kathedrale dagegen ragen vier Thürme empor. Zwei streben zu beiden Seiten des Einganges an der Westseite in die Höhe, zwei schließen die Chorseite ab. In den oberen Stockwerken werden die Thürme durch abgerundete, mit Säulchen besetzte Ecken belebt; je höher die runden Eckthürme emporsteigen, desto mehr lösen sie sich von dem Kerne und steigern durch die offenen Säulenstellungen den Eindruck des Leichten und Schwebenden. Diese Flankirung der Thurmmasse durch Eckthürme, die Trennung der Spitzbogenfenster durch Säulen und Einschluß derselben durch einen weiteren gemeinsamen Bogen deuten bereits den vollzogenen Stilwechsel, die Herrschaft der freilich nur spielenden Gothik an.

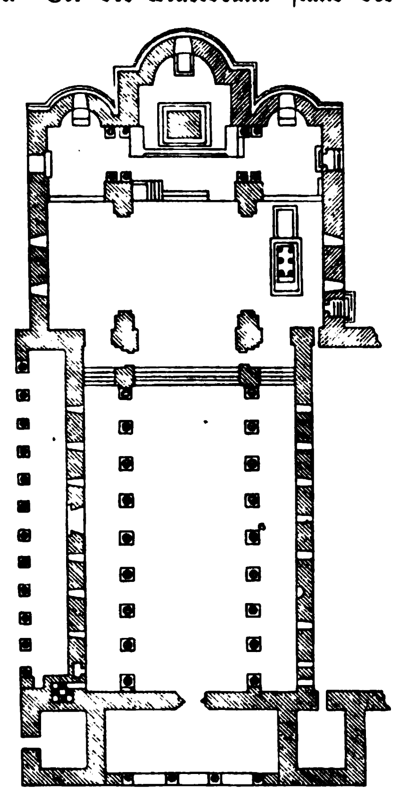


Fig. 21.

Eine durchgehende Stilmischung kann man, ganz abgesehen von der einheitlichen Dekorationsweise, bei den bisher betrachteten Bautypen nicht füglich behaupten. Es herrscht entweder der byzantinische Stil unbedingt vor, wie in der Martorana, S. Cataldo, S. Antonio, oder es wird wie bei den Cisterzienserkirchen und im Dome von Palermo die nordische Bauweise zur

Anwendung gebracht, wobei es nicht übersehen werden darf, daß an den zuletzt genannten Kirchen das Wahrzeichen des byzantinischen Stiles, der Kuppelbau verschwindet. Mit Vorliebe wurden Holzconstruktionen bei der Deckenanlage benutzt, wobei die üppige, ursprünglich saracenische Dekorationsweise sich auf das glänzendste bewährte.

Eine besondere Stellung nimmt die Capella Palatina im Schlosse zu Palermo ein.[22]) Eine Schöpfung König Rogers, im Jahre 1140 bereits vollendet, schließt dieser Wunderbau gleichsam alle Culturformen, welche sich im Laufe der Jahrhunderte in Palermo abgelagert hatten, in sich. Er zeigt antike Säulen und antikisirende Kapitäle, saracenische Spitzbogen und eine nach maurischer Art mit stalaktitenartigen Zellen, aneinander gereihten Körbchen vergleichbar, geschmückte und bemalte Decke. Eine arabische Inschrift zieht sich an der Decke hin. In den drei Schiffen entdecken wir die Grundform der lateinischen Basilika, von welcher sie nur durch die schärfere Trennung des wenig ausladenden, aber erhöhten Querschiffes sich unterscheidet. Die Kuppel erinnert an byzantinische Vorbilder, mag auch ihre Construktion manchen eigenthümlichen Zug besitzen. Nur die herrschende Klasse der Normannen erscheint in den Bauformen nicht vertreten. Ursprünglich war die Capella Palatina auf drei Seiten von einem Säulenportikus umgeben, während sie gegenwärtig in dem Gewirre der Schloßtheile halb versteckt liegt. Doch muß stets das Innere den Eindruck entscheidend bestimmt haben. Schon die griechische Homilie eines zeitgenössischen Theologen, welche irrthümlich in das neunte Jahrhundert versetzt wurde, feiert die Herrlichkeit des Wunderbaues, welcher „durch die frische Schönheit hervorragt, wie durch den Glanz des Goldes, den Schimmer des edlen Gesteins und die blühende Pracht der Gemälde. Erinnert die Decke, geschmückt mit überaus feinem goldreichen Schnitzwerke, an den Sternenhimmel, so gemahnt der aus bunten Steinen zusammengesetzte Fußboden an eine blumige Wiese im Frühlinge, nur daß die Blumen in der Natur verwelken, hier aber unvergänglich blühen. Von den Wänden strahlt kostbarer Marmor; wo aber in den oberen Theilen nicht ehrwürdige Gemälde auf uns blicken, da verliert sich das Auge in dem mattgoldigen Grunde.“ Der Rhetor hat recht, wenn er die größte Wirkung der Dekoration zu-

schreibt. Ohne den malerischen Schmuck würde die geringe construktive Bedeutung des Werkes offener zu Tage treten. Selbst die kleinen Fenster tragen zu dem zauberhaften Eindrucke bei. Sie führen dem Innern ein mildes Dämmerlicht zu und verleihen der reichen, bei hellerer Beleuchtung das Auge leicht blendenden und verwirrenden Dekoration einen harmonischen Ton. Man merkt auch darin die Abstammung der palermitaner Kunst vom Oriente.

Auf dem italienischen Festlande steigert sich die Bauthätigkeit im dreizehnten Jahrhundert. Die neugegründeten Mönchsorden, die Bettelmönche und Predigermönche regten überall, wohin sie gelangten, und es gab keine Stadt, die sie nicht eifrig begehrt hätte, die Baulust an, weckten den Bausinn und halfen den gothischen Stil in Italien verbreiten. Sie wurden vorzugsweise die Träger der neuen Baubewegung, wie ihnen auch bekanntlich die italienische Malerei in hohem Grade ihren Aufschwung verdankt. In Sicilien spielen dagegen die neuen Mönchsorden anfangs eine unbedeutende Rolle. Sie hatten hier mit der Eifersucht der älteren geistlichen Corporationen und mit der entschiedenen Abneigung der Bevölkerung zu kämpfen. Mühselig besiegten sie den Widerstand und eroberten sich spät einen bleibenden Sitz in Palermo. Von dieser gedrückten Stellung legt die Franziskanerkirche in Palermo (1277) ein deutliches Zeugniß ab. Sie ist von verhältnißmäßig geringer Ausdehnung und soweit die alten Theile sich erhalten haben, in einem ziemlich dürftigen gothischen Stile gebaut. Die Seitenschiffe zeigen noch ein primitives Kreuzgewölbe ohne Gurten, an die Stelle des Chorschlusses tritt die einfache Apsis, im schmucklosen Spitzbogen gegen das Schiff sich öffnend, die Fenster besitzen eine ärmliche Gliederung. Am auffallendsten ist das Portal. Es stammt laut Inschrift aus dem Jahre 1302, und wurde auf Kosten der Familien Chiaramonte und Abbatelli errichtet. Der Stil entspricht aber keineswegs der Bauzeit, deutet vielmehr einen Rückfall in die alte Formenweise oder richtiger gesagt ein Beharren bei den überlieferten Typen, einen Stillstand in der Bauentwickelung an. Acht Säulen, theilweise älteren Monumenten entlehnt, mit Blätterkapitälen, hinter welchen sich ein Blattornament bandartig hinzieht, tragen den Sturz und die Lunette des Portales. Diese, im Spitzbogen errichtet, wird

von einer zweifachen Reihe des bekannten Zickzackornamentes, jede Reihe durch ein schmales Blätterband getrennt, umschlossen, also in einer Weise dekorirt, welche eigentlich dem zwölften Jahrhunderte, dem romanischen Stile angehört.

Eine ähnliche Beobachtung macht man an der Façade der Augustinerkirche, gleichfalls aus dem vierzehnten Jahrhunderte, in welcher das spitzbogige Portale wie in S. Francesco von acht zierlichen Säulen eingefaßt und die Lunette mit flachen Leisten geschmückt ist. Nur ist als Ornament nicht das Zickzack, sondern polychrom ausgeführte Rauten und Blätter sind verwendet. Ein flacher Giebel mit einem Rundbogenfenster befindet sich über dem Portale, darüber noch ein romanisches Radfenster, in welchem ähnlich wie an der Kathedrale zu Troja die Speichen durch Säulen, deren Bogen sich durchschneiden, gebildet worden.

Von dem dreizehnten Jahrhunderte an kann man überhaupt ein Zurückbleiben der palermitaner Kunst gegen die Entwickelung auf dem Festlande als Regel aufstellen, würde man beinahe stets irren, wollte man bei den chronologischen Bestimmungen nach den gleichen Grundsätzen vorgehen, welche bei Kunstwerken etwa mittelitalienischen Ursprunges festgehalten werden. Wie zu einer Zeit, wo sonst überall die Gothik vorherrscht, hier noch romanische Motive angetroffen werden, so bleibt die Gothik hier noch aufrecht, als sie im übrigen Italien längst schon der Renaissance gewichen war. So zeigt die Façade der Arciconfraternitá dell' Annunziata bei S. Giorgio, inschriftlich 1501 erbaut, noch durchaus gothische Formen, so ist die Kirche S. Maria di Portosalvo eine gothische Hallenkirche mit stark überhöhtem Spitzbogen und doch stammt auch sie aus dem sechszehnten Jahrhunderte. Ja noch im folgenden Jahrhunderte erhält sich die Gothik. S. Giovanni dei Napolitani, erst 1627 vollendet, zeigt in den beiden Nebenapsiden Spitzbogen, nähert sich sogar durch den Kuppelbau wieder dem byzantinischen Typus. Dieses Beharren bei alten gothischen Motiven ist um so auffallender, als die beiden reizenden Vorhallen von S. Maria di Catena und S. Maria nuova aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts eine Auflösung des gothischen Stiles andeuten, an die Stelle des Spitzbogens den gedrückten Rundbogen treten lassen. Auch das Eckblatt an den Säulenbasen, bekanntlich ein

Wahrzeichen romanischer Architektur des zwölften Jahrhunderts, erhält sich bis in das sechszehnte Jahrhundert und wird z. B. in S. M. di Portosalvo, S. Maria nuova und auch sonst noch sehr häufig angetroffen, ebenso wie ein Anklang an die überhöhten Bogen der Normannenperiode in den hohen Kämpfern, welche auf die Säulenkapitäler gesetzt werden, noch bis in die neuere Zeit beharrt. Dieser conservative Charakter klebt übrigens nicht allein der Architektur an, er gilt auch von der palermitaner Malerei. Bei Bartolomeo de Camulio, einem jüngeren Zeitgenossen Giottos, dessen inschriftlich beglaubigtes Bild, eine sitzende Madonna mit dem Christuskinde, das Museum in Palermo besitzt, mahnt nicht allein der mosaicirte Hintergrund an Alterthümelei, auch die Behandlung des Fleisches und des Gewandes erinnert an ältere Zeiten. Gothisch ist dann wieder nicht blos die Einrahmung, sondern auch der malerische Stil bei den zahlreichen Bildern, welche alle nach einem gegebenen Muster die Krönung Mariä darstellen und theilweise bis tief in das fünfzehnte Jahrhundert reichen.

Das Bild der architektonischen Thätigkeit in Palermo wäre nicht abgeschlossen, wenn die Palastbauten und Lustschlösser der Normannenfürsten, von welchen Ebn-Giobair, Hugo Falcandus, Fra Leandro Alberti uns so eingehende Berichte, Schilderungen voll des Staunens und der Bewunderung zurückgelassen haben, übergangen würden.[23]) Bekanntlich wurden mehrere Paläste, wie die Zisa und Cuba als Schöpfungen arabischer Kunst behauptet und in die Zeit der saracenischen Herrschaft gesetzt. Das Letztere läßt sich nach der zweifellosen Aussage der Urkunden und Inschriften nicht mehr festhalten. Ausdrücklich wird von Hugo Falcandus König Roger als der Erbauer der Lustschlösser Favara und Mênani (fälschlich Mimnermum) genannt und schreibt Romuald von Salerno Wilhelm I. die Errichtung der glänzenden Anlage der Zisa zu; unwiderleglich wird in der arabischen Inschrift, welche sich am Hauptgesims der Cuba hinzieht, Wilhelm II. als Schöpfer des Baues gepriesen und dieser in die achtziger Jahre des zwölften Jahrhunderts gesetzt.[24]) Mit diesen Angaben stimmen auch die Ergebnisse der baulichen Untersuchung vollkommen überein. Zunächst muß hervorgehoben werden, daß in der unmittelbarsten Nähe der Zisa, offenbar zum Palaste gehörig und mit diesem gleichzeitig eine kleine (oben beschriebene)

Kapelle sich erhebt. Eine solche hat Cavallari auch in den Trümmern, die er im Dorfe Altarello di Baida aufdeckte und als Reste des Schlosses Minemium nachwies, gefunden. Eine Kapelle endlich ist noch in dem arg zerstörten Lustschlosse Favara oder Maredolce vorhanden. In der Ecke der einen Schmalseite zeigt sich dem Auge ein quadratischer Raum mit einem Spitzbogenfenster, über welchem die Kuppel, von einem Mauercylinder getragen, emporsteigt. Wird schon dadurch der normannische Ursprung dieser Bauten dargethan, so stärken stilistische Merkmale überdieß den Beweis. Sowohl im Grundriß wie in der Dekoration durch hohe Spitzbogenblenden zeigen die Zisa und die Cuba große Verwandtschaft; der kleine Pavillon in der Nähe der Cuba ist identisch mit dem obersten Stockwerke des Thurmes von S. Giovanni degli Eremiti; die Dekoration des Spitzbogens daselbst die gleiche wie an den Fenstern des Thurmes der Martorana und der Kathedrale; die Säulenformen in der unteren Halle der Zisa kehren auch anderwärts in Palermo im zwölften Jahrhunderte wieder und die Mosaiken daselbst, ursprünglich Teppichmuster, wiederholen sich in einem Gemache des Stadtschlosses, dessen Ausschmückung in die Zeit König Rogers fällt.

Trotz des normannischen Ursprunges tragen diese Palastbauten, die man sich von Gartenanlagen, Fischteichen u. s. w. umsäumt denken muß, welche sogar urkundlich nur Gärten (iardini) heißen, einen entschieden arabischen Charakter an sich. Darin liegt kein Widerspruch, wenn man sich an die Schilderungen Ebn-Giobairs, wie es am Hofe der Normannenfürsten zuging, erinnert. War die ganze Hofeinrichtung der orientalischen Sitte nachgebildet, so daß die Normannenfürsten mit Sultanen verglichen werden konnten, so lag nichts näher, als daß auch die Palastanlage dem arabischen Muster folgte, zumal hier die arabische Kunstbildung sich keine Schranken auferlegen mußte, wie wenn sie zur Ausschmückung christlicher Kirchen berufen wurde.

Mit den Fürsten wetteiferten die Barone in dem Baue von Palästen. Noch bis in die letzten Jahrhunderte herab bildete der Palastbau einen wichtigen und den weitaus gesundesten Theil der architektonischen Thätigkeit in Palermo, waren die großen Grundherren des Reiches bestrebt, ihre Macht und ihren

Reichthum in der Ausstattung ihrer Wohnsitze zum Ausdrucke zu bringen. Ueber der Fülle neuerer Paläste, die durch ihren Umfang, ihre Raumverschwendung im Innern, ihren Säulenreichthum Staunen erregen, übersieht man die mittelalterlichen Paläste, die freilich meist in entlegenen schmutzigen Gassen versteckt liegen und viel von ihrer ursprünglichen Gestalt eingebüßt haben, immerhin aber deutlich genug zeigen, daß die alten Baronialsitze den neueren Palästen an Ausdehnung und reicher architektonischen Ausstattung nichts nachgeben.

In erster Reihe wäre der Ueberrest eines Palastes zu nennen, welcher in der Nähe der Piazza S. Antonio in dem schmalen Gäßchen, welches zur Kirche delle Vergini führt, liegt, an die Rückseite von S. Matteo anstößt und auch gegenwärtig wenigstens theilweise zum Besitzthum der Kirche gehört. Das Innere des Baues ist vollkommen unkenntlich, von der Façade hat sich soviel erhalten, daß man gewahrt, dieselbe habe aus vier Abtheilungen von verschiedener Höhe bestanden. Die erste zeigt im Hauptgeschosse drei Rundfenster, unter welchen ein reich skulptirter romanischer Fries läuft. In der zweiten schmaleren Abtheilung ist nur ein großes Fenster angebracht mit zwei Ecksäulen, welche durch einen Rundbogen, mit dem Zickzack geschmückt, verbunden werden. Daran stieß, wie es scheint, der Hauptbau, mit drei großen Rundbogenfenstern, von deren inneren Gliederung nur die Rosetten übrig geblieben sind, über welchen noch drei kleine gleichfalls im Rund geschlossene Fenster angebracht sind. Ein stark ausladendes Gesims krönt diesen Theil des Baues, während von dem letzten, der wahrscheinlich den Thurm trug, nur das untere, ungegliederte Stockwerk übrig geblieben ist. Der stilistische Charakter spricht für das zwölfte Jahrhundert, doch wäre immerhin bei dem conservativen Charakter der palermitaner Kunst ein späterer Ursprung möglich.

An dieses Fragment mittelalterlichen Palastbaues reiht sich das andere in der Via del Protonotaro, anstoßend an das Kloster S. Salvatore an. Auch hier zerfiel die Façade in zwei Abtheilungen verschiedener Höhe. Das unterste Stockwerk fensterlos, aus massiven Quadern errichtet, zeigt noch den spitzen Umfassungsbogen des Portales, das obere Stockwerk der höheren Abtheilung besitzt an jeder Ecke ein Rundbogenfenster, zwischen welchen sich drei mächtige Spitzbogen, auf Consolen ruhend und

mit dem Zickzackbande geschmückt, erheben. Innerhalb dieser Bogen sind zwei Reihen von Fenstern übereinander angebracht, die Fenster stets gekuppelt, die unteren größeren durch eine Säule verbunden, unter dem Scheitel der Umfassungsbogen noch Rosetten angeordnet. Die zweite niedrigere Abtheilung zeigt Rund- und Spitzbogenfenster ohne weiteren Schmuck.

Kämpft bei den bisher betrachteten Palästen noch der romanische Stil mit dem gothischen, so offenbaren der Palast Chiaramonte, in welchem später die Inquisition hauste, gegenwärtig der Appellhof und die Dogana ihren Sitz haben, und der Palast Sclafani, gegenwärtig Kaserne, aus dem vierzehnten Jahrhundert bereits die Herrschaft der Gothik, soweit dieselbe überhaupt auf sicilischem Boden heimisch werden konnte. Bei dem Palazzo Chiaramonte, welcher mittelitalienischen Anlagen am nächsten kommt, übrigens gleichfalls zwei ungleich hohe Abtheilungen zeigt, beschränkt sich die Gothik wesentlich auf die Fensterconstruktion. Ein gemeinsamer Spitzbogen umfaßt zwei bis drei durch Säulen verbundene Fenster, über welchen ein Vierpaß den Raum zwischen den Bogenscheiteln ausfüllt. Der besser erhaltene Palazzo Sclafani, im Wetteifer mit der Familie Chiaramonte 1331 errichtet, entbehrt zwar auch nicht der gothischen Dekoration, deutet aber doch auch einen Rückgang auf die ältere Bautradition an. Schmale Lissenen gliedern das untere Stockwerk der Façade, die nur auf zwei Seiten ihre ursprüngliche Form bewahrt hat. Ueber einem schweren Gesims steigen dann Rundbogen in die Höhe, welche sich schneiden und spitzbogige gekuppelte Fenster einschließen. Die sich durchschneidenden Bogen und der Farbenwechsel, der an ihnen zu Tage tritt, sind Anklänge an die ältere farbenreiche Architektur.

Den Schluß der gothischen Palastbauten macht der Palazzo Patella in der Straße Allora, laut Inschrift im Jahre 1495 errichtet und später dem Kloster Madonna della Pietà geschenkt. Er hat die regelmäßigste Form, ein breites Corps de logis, von zwei Thürmen flankirt, und lehrt uns die Gothik in ihrem Verfall kennen. Die Fenster sind bereits von einem geraden Sturze eingefaßt, das Portal schließen von Tauen umwundene Pfosten zweigartig in einander greifend ein. Aber die Kapitäle dieser Pfosten erinnern an die romanische Weise, ein Fenster des rechten Thurmes zeigt reiches Stab- und Maß-

werk, wie es sonst gewöhnlich dem vierzehnten Jahrhunderte angehört.

Reste gothischer Bauten kommen auch sonst noch oft in Palermo zum Vorschein. Es wären hierher zu rechnen: das Portal der Kirche Maria delle grazie in der Straße Divisi, das prächtige gothische Fenster im erzbischöflichen Palaste, der Thurm Pizzuto zum Palaste der Herzoge di Pietratagliata gehörig, der Thurm der quaranta martiri mit geschweiften Spitzbogen und verkümmerten Fialen. Doch besitzen diese Werke keine große Bedeutung, offenbaren nur, daß mit dem Beginne der spanischen Herrschaft der eigenthümliche Kunstsinn die Anwohner verließ, selbständige Kunstformen sich nicht mehr entwickelten, das Nachhinken hinter der fortschreitenden festländischen Kunst immer stärker wurde.

Die Untersuchung mußte ihren Ausgangspunkt von den einzelnen Bauten nehmen, um sichere Bausteine für das Gesammturtheil zu gewinnen. Besäße die Architekturgeschichte nur die Aufgabe, die Entwickelung der construktiven Bautheile darzulegen, dann fände Palermo in ihr nur ein ganz dürftiges Plätzchen. Diese Entwickelung spielt sich in ganz anderen Landschaften ab. Oder glaubt noch Jemand an die Fabel, die gothischen Baumeister des Nordens hätten den Gebrauch des Spitzbogens den Sicilianern abgelauscht? Der Spitzbogen im gothischen Stile ist eine einfache Folgerung aus der scharfsinnig durchgeführten Gewölbeconstruktion, welche die sicilianische Architektur des zwölften Jahrhunderts gar nicht kennt. Wie zur Normannenzeit Bruchstücke älterer Bauwerke, z. B. Säulen wieder verwerthet wurden, so holten sich die Architekten jener Zeit auch stilistische Vorbilder aus der Vergangenheit. Sie erfanden die Motive der Kuppel, der überhöhten Spitzbogen u. s. w. nicht, die sämmtlich schon früher, theils in der byzantinischen, theils in der arabisch-ägyptischen Kunst im Gebrauche waren. Es entsteht nur die Frage, ob die Baumeister der normannischen Periode erst jetzt diese Motive der Fremde entlehnten, oder ob dieselben schon zur Zeit der saracenischen Herrschaft verwendet wurden und die Normannen sie einfach beibehalten, höchstens Einzelheiten umgeändert, anders combinirt haben? Auch die Einflüsse des benachbarten, vielfach verwandten süditalischen Festlandes verdienen Beachtung. Leider haben sich Bauwerke aus

der vornormannischen Zeit in Palermo nicht erhalten. Außerdem geht der saracenische Baustil selbst nicht aus einer einheitlichen Wurzel hervor, sondern ist aus einer Verknotung mehrerer Kunstweisen entstanden. Byzantinische Lehrmeister lassen sich z. B. in Syrien und Aegypten mit Sicherheit nachweisen. Jedenfalls fällt der Löwenantheil an der normannischen Kunstblüthe auf die Saracenen, besonders im Kreise der Dekoration.

In der Dekoration, der glänzendsten Seite der palermitaner Bauten des zwölften Jahrhunderts, durfte das saracenische Kunsthandwerk ungehindert seine volle Thätigkeit entfalten. Von der Tüchtigkeit des muselmanischen Kunsthandwerkes und der Blüthe der dekorativen Künste unter den Saracenen hat Amari in seiner trefflichen „Geschichte der Muselmanen in Sicilien" zahlreiche, unwiderlegliche Zeugnisse beigebracht. Auch wenn wir nicht unterrichtet wären, daß es noch zur Zeit Friedrich II. in Melfi, Canosa, Lucera arabische Kunstschreiner, Holzmosaizisten gab, daß der Ursprung der eingelegten Holzarbeiten oder Intarsien, wie die arabische Wurzel (tarsia) des Namens andeutet, im Oriente zu suchen ist, würden die noch vorhandenen Werke als Zeugen für die hohe Ausbildung der saracenischen Kunst auftreten. Die überaus fein geschnitzte Holzthüre an der Südseite der Martorana, die mit Elfenbein ausgelegten Kästchen im Schatze der Palatina, die Metallgefäße im Museum zu Palermo haben im zwölften Jahrhunderte ihresgleichen im ganzen Abendlande nicht gefunden. Kein Wunder, daß die arabischen Ornamente auch zur Normannenzeit geschätzt blieben und auch auf dem Festlande z. B. an der Thüre der Grabkapelle Boemunds in Canosa nachgeahmt wurden. Selbst kufische Inschriften fanden in der normannischen Periode ornamentale Verwendung. Die saracenische Kunst erstreckte ihren Einfluß auch auf die architektonische Dekoration. In den Moscheen zu Kairo entdecken wir nicht blos die Vorbilder für die Spitzbogen, sondern auch die Muster für den Farbenwechsel in der äußeren Architektur, für die Steinmosaiken, mit welchen der Fußboden und die unteren Wandtheile der palermitaner Kirchen geschmückt wurden. Die aus farbigen Steinen gebildeten Muster beweisen schon durch den Linienzug den orientalischen Ursprung. Selbst wo einzelne regelmäßige Figuren, wie Sterne, wiederkehren, werden die verschiedenen Felder mittelst durchflochtener Bänder un-

mittelbar in einander übergeführt, die Form der Arabesken festgehalten. Und merkwürdig, dieselbe Technik, dieselben Muster treffen wir auch in den römischen Marmorarbeiten, den Werken der sogenannten Kosmaten im zwölften und dreizehnten Jahrhunderte an, ebenso wie die gewundenen und mosaicirten Säulen, welche den Klosterhof von Monreale zieren, in den römischen Klosterhöfen (Lateran, S. Paul) wieder angetroffen werden. Mag auch die Kunst des Marmor-Sägens und Schneidens sich seit dem Alterthume nicht völlig in Rom verloren haben, so weisen doch die Muster jedenfalls auf eine Entlehnung aus der Fremde hin. Schwerlich haben die römischen Marmorarii unmittelbar aus derselben Quelle geschöpft wie die palermitaner Mosaicisten, nämlich aus dem Oriente. Wahrscheinlicher erscheint es, daß sie die Anregungen, wenn auch nicht gerade aus Palermo, so doch aus Süditalien, wo ähnliche Dekorationsweisen gepflegt wurden, holten.[25])

Konnte die dekorative Architektur im Wesentlichen älteren heimischen Traditionen folgen, so versagten doch diese den Dienst auf dem Gebiete der Skulptur. Weder Byzantiner noch Saracenen haben diese Kunst eifrig gepflegt. Das zeigt schon das Uebermiegen des malerischen Schmuckes in der äußeren Architektur über den plastischen, der Mangel an reicher Profilirung der einzelnen Bauglieder. Von dem Erzgusse wissen wir, daß der Bedarf an großen Gußwerken, Thüren, in Unteritalien im eilften und noch im Anfange des zwölften Jahrhunderts durch die Einfuhr aus Byzanz gedeckt wurde. Doch sind an diesen Erzthüren (Amalfi, Salerno, Monte Casino, S. Paul bei Rom u. a.) die Figuren nicht in Relief ausgearbeitet, sondern durch vertiefte, mit Silberfäden dann ausgefüllte Linien dargestellt. Wir schließen aus diesen Thatsachen, daß der Erzguß in Unteritalien nicht betrieben wurde und daß die byzantinischen Erzgießer die Reliefkunst nicht übten, an ihre Stelle die sog. Nielloarbeit setzten. Wenn wir daher hören, daß Palermo bereits im eilften Jahrhunderte Erzthüren besaß, welche Robert Guiscard 1073 als Siegesbeute mit Marmorsäulen nach Troja brachte, so muthmaßen wir, daß es sich hier gleichfalls um niellirte, ursprünglich aus Byzanz stammende Werke handelte. Die Gußwerke des zwölften Jahrhunderts tragen nicht mehr den gleichen Charakter. Eine große Glocke am Dome zu Pa-

lermo, welche König Roger 1136 von der kundigen Hand Bions gießen ließ, zeigte das Bild der Madonna in Relief[26]. und in gleicher Weise sind auch die Löwenköpfe an der Bronzethüre der Capella Palatina gearbeitet. Es hat also ein durchgreifender Umschwung des Stiles im Laufe des zwölften Jahrhunderts stattgefunden und die Abhängigkeit von der byzantinischen Tradition wenigstens in einem Kunstzweige ihr Ende erreicht. Ueber die Heimath des Glockengießers Bion sind wir nicht näher unterrichtet. Der Namen deutet allerdings auf einen Griechen von Abstammung hin. Der Urheber der Bronzethüre in der Capella Palatina ist vollkommen unbekannt. Dagegen sind die beiden Meister, welche die zwei Erzthüren am Dome von Monreale gossen, inschriftlich beglaubigt. Die Thüre an der Eingangsseite hat den „Bonannus civis Pisanus“ (1186), die andere, welche in das nördliche Seitenschiff führt, den Barisanus von Trani zum Urheber. Der Stil der im starken Relief ausgeführten Figuren an der Thüre des Bonannus verleugnet nicht die pisaner Schule. Aus der gleichen Schule hat sich noch eine Bronzethüre am Dome zu Pisa erhalten. Decken sich auch die beiden Arbeiten nicht vollständig, so bieten doch einzelne Scenen, wie z. B. Judas Verrath, Himmelfahrt Christi so starke Aehnlichkeiten und erscheint die Composition und das technische Verfahren hier und dort so verwandt — das scharfe Abheben der Gestalten vom Grunde, die Scheu vor verwickelten Bewegungen, das Streben mit wenigen Figuren auszukommen — daß die Annahme des gleichen Ursprunges wohl gerechtfertigt ist. Der Pisaner Meister tritt uns, mit Barisanus verglichen, als der bessere Gießer entgegen, dagegen verdient die Zeichnung des letzteren das größere Lob. Man merkt es namentlich den sitzenden Figuren der Apostel und Heiligen an, daß ihm die sichere Haltung, die klare Bewegung derselben, der leichte Fluß der Gewänder keine Schwierigkeiten bot und er in einem Kreise sich bewegte, in welchem der Entwurf ruhig gemessener, würdig ernster Gestalten zur künstlerischen Gewohnheit geworden war.

Sind aber auch die dekorativen Theile an der Thüre des Bonannus auf die pisaner Schule zurückzuführen? Die Rahmen der beiden Flügel, die Leisten, welche die Felderreihen senkrecht scheiden, die Rosetten, mit welchen die Bänder der Einzelfelder befestigt sind, zeigen ein ebenso reiches wie fein durchgebildetes

Blatt- und Rankenwerk. Selbst die Arabeske findet Vertretung. Solche Ornamente sind dem pisaner Boden fremd, wohl bekannt erscheinen sie dagegen im Kreise der süditalisch-sicilianischen Kunst. Hat Bonannus die letztere auf sich einwirken lassen oder waren bei der Herstellung der Thüre mehrere Hände thätig?

Gegen die Steinskulpturen treten die Gußwerke an Zahl wie an künstlerischer Schönheit und historischer Bedeutung weit zurück. Von der technischen Bravour legen die Porphyrsärge der Normannenfürsten und deutschen Kaiser im Dome zu Palermo Zeugniß ab. Die Fähigkeit dieses harte Material zu bearbeiten glaubte man seit den Zeiten Kaiser Constantins verloren. Vasari rühmt es als großes Verdienst Leo Battista Albertis, den Porphyr wieder für künstlerische Zwecke verwendbar gemacht zu haben. In Palermo wurde aber die Kunst Porphyr zu schleifen und zu bearbeiten bereits im zwölften Jahrhunderte mit Erfolg betrieben, wie denn überhaupt das Schneiden, Schleifen und Bearbeiten edler Steinarten, der Marmore, Achate, Porphyre bis zur Stunde gleichsam eine nationale Fertigkeit der Sicilianer bildet. Aber auch der plastische Formensinn war im zwölften Jahrhunderte bereits hoch entwickelt, die Kenntniß der Antike entweder noch erhalten oder schon wieder gewonnen. Viele Säulenkapitäle würde man unbedingt für antik halten, wenn nicht ihre große Zahl und dann hauptsächlich der Umstand, daß die gleichen Muster in den verschiedenartigsten Dimensionen und an verschiedenen Bauten vorkommen, auf ihren späteren Ursprung schließen ließen. So sind z. B. die Kapitäle der kleinen Ziersäulen, welche den größeren Ambo in dem Dome zu Salerno tragen — über dem korinthischen Blätterkranze sind noch in den Ecken Füllhörner angebracht — mit den großen Säulen in Monreale identisch. Auch würde, wenn nur eine mechanische Reception der Antike stattgefunden hätte, der rechte Zusammenhang zwischen diesen äußerlich entlehnten Theilen und den neu gearbeiteten fehlen. Nun zeigt aber der Augenschein, daß es die Marmorarbeiter des zwölften Jahrhunderts trefflich verstanden, das gegebene Motiv zu variiren, stets seiner Stellung, seiner Umgebung gemäß zu gestalten. Als mustergiltig kann in dieser Beziehung die Einfassung des Hauptportales in Monreale gelten, an welchem sich der Perlenstab, die aus Gefäßen emporsteigenden Ranken der

Hauptleisten, die antikisirenden Saumglieder mit den mosaicirten Pilastern vortrefflich einigen. Der Eierstab an den Porphyrsarkophagen der normannischen und schwäbischen Fürsten geht unmittelbar auf antike Vorbilder zurück. Gerade die älteren Sarkophage (K. Roger und Heinrich VI.) bringen die antiken Anklänge am stärksten zur Geltung, während die jüngeren (Constanze und Friedrich II.) bereits den Hang zur schematischen Zeichnung verrathen. Auch der Osterkerzenleuchter in der Palatina[27]), jenen in Salerno und Capua verwandt, offenbart ein selbständiges Auffassen und organisches Gestalten der gegebenen Aufgaben. Mit besonnener Weisheit wird die Funktion dieses Geräthes in dem künstlerischen Schmucke ausgeprägt, dem Leuchter die strenge Richtung nach oben gegeben, das Geschäft des Tragens in den drei leicht bekleideten, überraschend gut gezeichneten Figuren, welche die oberste Schale mit gehobenen Armen halten, angedeutet, allen Figuren eine gestreckte Stellung gegeben, durch die leise gebogenen Blätter der Knäufe eine glückliche Vermittlung, eine ruhige Entwickelung geschaffen.

Die reichsten und vollendetsten Muster dekorativer Plastik liefern die 216 Säulen des Klosterhofes von Monreale. Der Klosterhof zeigt im Grundrisse in gewöhnlicher Weise ein Quadrat, dessen vier Seiten von je 26 im Spitzbogen geschlossenen Arkaden eingefaßt werden; die obere Mauer schmücken zwei Spitzbogenblenden, deren Flächen mit inkrustirten farbigen Sägeschnitten und Kreisen ausgelegt sind; die Spitzbogen selbst werden durch eine starke Wulst in der Leibung gestützt und ihre Schenkel von gekuppelten Säulen getragen. Nur die Ecksäulen zeigen zwei verbundene Säulenpaare. Schon die Säulenschäfte selbst, in ihrer ursprünglichen Pracht gedacht, entzücken das Auge. Die Mehrzahl derselben ist mosaicirt, mit geraden und gewundenen Canneluren, mit Rauten und Zickzackmustern versehen, deren vertiefte Flächen in Gold und satten Farben prangten. Auf den malerischen Schmuck wurde bei den Schäften



Fig. 22.

der Eckſäulen verzichtet, dagegen der plaſtiſche Schmuck deſto reicher geſtaltet. Der Schaft iſt vollſtändig mit einem eleganten Rankengeflechte überſponnen, das Blattornament durch pickende Vögel, traubenleſende Kinder belebt, die ſich in ihren Bewegungen harmoniſch den Linien des Geflechtes anſchmiegen und an Teppichmuſter erinnern. (Fig. 22.)

Bei der Kapitälbildung ging man ſo zu Werke, daß man bald die Säulen jede für ſich als ſelbſtändigen Träger auffaßte, bald die Kapitäle der gekuppelten Säulen in eine enge Verbindung brachte, wodurch man zwei Breite- und zwei Schmalſeiten und damit eine größere Bildfläche gewann. Den Kern des Kapitäls bildet ſtets ein Kranz von Akanthusblättern. Wird ein figürlicher Schmuck angewendet, ſo bleibt der Blattkern doch unverſehrt, und kommen die Geſtalten erſt über den Blättern zum Vorſchein. Von den figürlichen Darſtellungen ſind viele der Bibel entlehnt, ohne daß aber eine feſte Ordnung eingehalten wäre; ſie kommen mit ornamentalen Kapitälen bunt gemiſcht vor und folgen, übrigens von verſchiedenen Händen ausgeführt, auch nicht aufeinander in irgend welchem Zuſammenhange.

Beginnt man die Betrachtung von dem Brunnenhauſe an der Südweſtecke, ſo begegnet man auf den durch einen gemeinſamen Abakus verbundenen Kapitälen der Eckſäulen der Darſtellung der zwölf Apoſtel, woran ſich Michael als Drachentödter, die Darſtellung im Tempel und die Flucht nach Aegypten reiht. Die Säulengruppe der Südoſtecke zeigt die Synagoge mit zerbrochener, die ecclesia mit hoch aufgerichteter Fahne, außerdem zwei gekrönte Geſtalten, welche ein Doppelkreuz zwiſchen ſich halten.

Das ſiebente Doppelkapitäl an der Oſtſeite ſchildert den Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradieſe, wie Adam hackt und Eva ſpinnt, das erſte Opfer, Abels Mord und Kains Tödtung, wobei hervorgehoben werden muß, daß die Einzelnheiten der Darſtellung mit den Moſaikbildern in der Palatina vollkommen übereinſtimmen.

Das neunte Kapitäl derſelben Seite erzählt die Geſchichte des ägyptiſchen Joſeph, es folgt dann in der Nordoſtecke (Fig. 23) die Verkündigung, Heimſuchung und Geburt Chriſti, ferner an der Nordſeite die vier Evangeliſtenſymbole und eine Sirene, der betlehemiſche Kindermord, Samſons Geſchichte, Johannes der

Täufer predigend und' die Taufe Christi, endlich Lazarus in Abrahams Schooße.

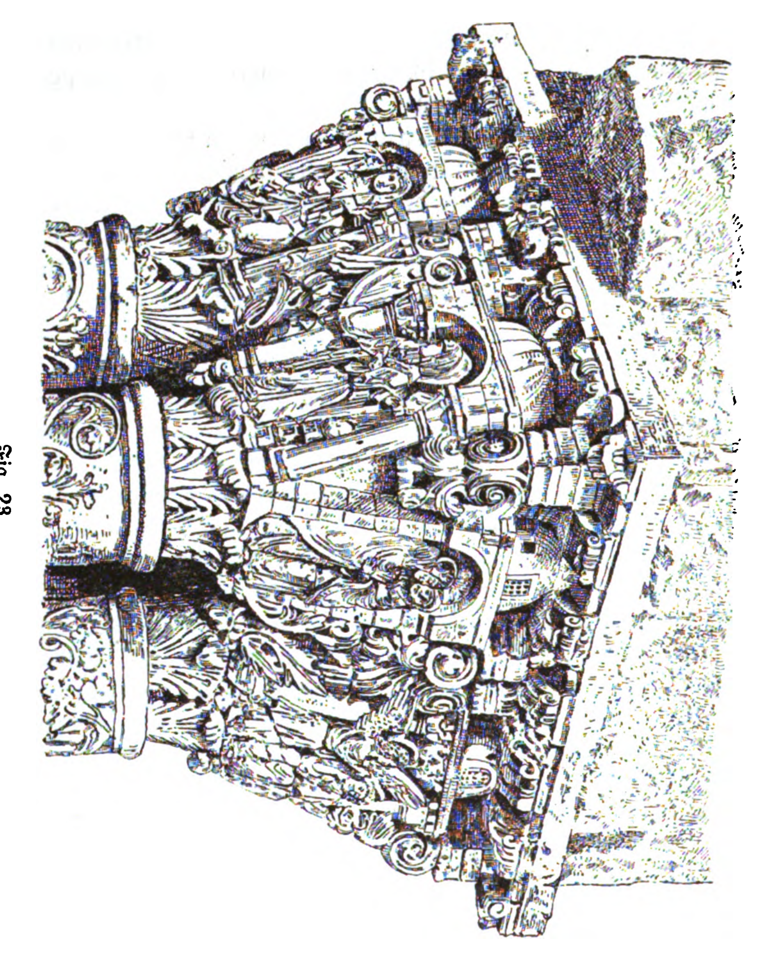


Fig. 23.

Die Westseite zeigt die Jakobsleiter, das Symbol der Auferstehung Christi: einen Löwen, welcher seinen Jungen das Leben einathmet, den Bau der Arche, die Sündfluth und Noahs Verspottung, wobei wieder die Verwandtschaft mit den Mosaikbildern und in dem einen Jünglinge, welcher mit dem einen Arm einen Korb auf der Schulter hält, mit der andern Hand in die Hüfte greift, eine treffliche plastische Intention bemerkbar

wird. Noch kommen auf dieser Seite die Uebergabe der Kirche durch König Wilhelm an die Madonna und die Gestalten der vier großen Propheten mit Heiligenscheinen vor.

Eine zweite Kategorie figürlicher Darstellungen reiht sich dem symbolischen und moralisirenden Bilderkreise an, welcher in der nordischen Kunst des eilften und zwölften Jahrhunderts einen so reichen, für uns freilich oft räthselhaften Ausdruck gefunden hat. Wir stoßen auf die Personifikationen der Laster, auf Kämpfe, auf Ungethüme, welche gegen einander losgehen, Menschen angreifen, sie zu verschlingen drohen. Doch darf man diesen Bildern nicht immer eine bestimmte symbolische Bedeutung unterlegen. Bei sehr vielen hat nur eine üppige dekorative Phantasie den Schein des Mystischen und Geheimnißvollen hervorgerufen. Dieselbe hat die Funktion des Tragens und Stützens, welche sich in jedem Kapitäle ausdrückt und durch die geneigten oder wohl gar überfallenden Blätter anschaulich gemacht wird, noch stärker und kräftiger betonen wollen, als ihr Vorbild, die Antike. Daher stammen die verschiedenen Gestalten, welche bald mit ihren Armen die Deckplatte stützen, bald unter der Last der auf ihren Schultern lastenden Gewölbebogen sich beugen. Aus Blumenkelchen, Blattkränzen ragen Köpfe heraus, die einfach dem Spiele der Phantasie ihren Ursprung verdanken. Oder um ein anderes Beispiel, das in Monreale gleichfalls häufig angetroffen wird, anzuführen: die Ranken, welche sich um den Abakus herumziehen und der Blätterschmuck des Kapitäls werden mit einander verbunden, indem entweder von den oberen Ranken Trauben herabhängen, die sich mit dem Blattwerk des Kapitäls mischen, oder an diesem letzteren Vögel angebracht werden, welche die Beeren am Abakusornamente picken.

Wer waren die Künstler, welche diese Prachtwerke dekorativer Plastik schufen? An einer Säule des Klosterhofes, der neunten auf der Südseite, liest man die Inschrift: ROMANVS FILIVS CONSTANTINVS MARMVRARIVS.[28]) Der Namen verlockt, an einen römischen Marmorarius zu denken, den Sohn des Constantin zur großen Familie der sogenannten Cosmaten zu zählen. Dennoch muß man der Versuchung widerstehen. Denn der „Romanus“ ist offenbar ein Familiennamen und die Schreibung des Wortes: marmurarius (u statt o) erinnert an die sicilische Mundart.[29]) Die sicilische Heimat des Romanus,

den wir uns offenbar als den Schöpfer wenigstens eines Theiles des Bildschmuckes zu denken haben, schließt aber noch nicht den Ursprung des letzteren aus der heimischen Tradition in sich. Im Gegentheile. Der phantastische Zug in einzelnen Reliefs, das symbolische Element widerspricht der Richtung, welche bisher in Palermo unter dem Einflusse des Orientes herrschte und berührt uns fremdartig. Wir gehen wohl nicht irre, wenn wir darin eine Einwirkung vom italienischen Festlande und zwar von den nordischen Landschaften desselben her vermuthen. Eine starke lombardische Einwanderung unter den Normannenfürsten wird ohnehin bezeugt und bei dem internationalen Charakter der Klöster im Mittelalter bietet die Berufung auch fremder Kunstkräfte zum Schmucke der Klosterräume nichts Auffälliges.

In der dekorativen Ausstattung liegt der Schwerpunkt der palermitaner Kunst. Wir sahen, wie in der Architektur die Farbe zur Belebung der Fläche herangezogen wurde. Dekorativer Natur sind die Hauptwerke der Skulptur und auch hier beweisen die inkrustirten Schäfte der Ziersäulen, welcher Werth auf die Mitwirkung der Farbe gelegt wurde. Wie bei allen kultursatten Völkern herrscht die malerische Richtung vor. Und so stoßen wir denn auch im Kreise der Malerei auf die glänzendsten Leistungen der Normannenperiode. Palermo ist die Hauptstätte der Mosaikmalerei im Mittelalter. Dieser Kunstzweig, im ersten Jahrtausende in Italien eifrig gepflegt, war seit der Wende des letzteren in Verfall gerathen und trat erst im zwölften Jahrhunderte in Rom allmälich wieder in den Vordergrund. San Marco in Venedig rühmt sich wohl reichsten musivischen Schmuckes. Aber dieser ist das Werk vieler Jahrhunderte, während in Palermo die umfassende Thätigkeit der Mosaicisten sich im Zeitraume von zwei Menschenaltern entwickelt. Und dabei merkt man nichts von unsicheren, tastenden Anfängen. Völlig gerüstet, mit voller Herrschaft über die Technik, im offenbaren freien Besitze der verschiedenen Kunstmittel, als übten sie ein längst gewohntes Werk, treten uns die Mosaicisten in Palermo entgegen. In wie weit dürfen wir die Blüthe der palermitaner Mosaikmalerei der heimischen Kunstbildung gutschreiben? Daß auch in der Zeit des arabischen Regimentes hier die Mosaikmalerei betrieben wurde, läßt sich kaum bezweifeln. Wir wissen, daß bereits im neunten Jahrhunderte byzantinische

Mosaicisten in die Dienste der Mohamedaner traten und erblicken in einzelnen Moscheen Kairos noch immer Reste altarabischen musivischen Schmuckes. Ueberdieß setzt die Dekoration an Werken der Kleinkunst z. B. der Handschriftenhüllen die Kenntniß der Mosaikmalerei unbedingt voraus. Ja wir dürfen nicht einmal die Mosaikbilder auf das rein ornamentale Gebiet einschränken, da anerkannter Maßen auch die Figurenmalerei von Bekennern des Islam getrieben wurde. Immerhin könnte also bereits vor der Normannenzeit die musivische Malerei in Palermo, dem Sitze der Emire, Pflege gefunden haben. Als Nachklänge dieser älteren Kunstweise treten uns die Mosaiken in den normannischen Lustschlössern und Palästen entgegen. Der Decken- und Wandschmuck im sogenannten Zimmer König Rogers im Palazzo reale, die Thierfiguren, Jagdscenen und uralten Teppichbilder — zwei einander zugekehrte Löwen, Vögel, Pfauen durch einen Baum oder eine Vase getrennt — weisen auf ältere orientalische Muster hin. Mag aber auch das technische Verfahren bei der Mosaikmalerei und die Verwerthung der letzteren zu dekorativen Zwecken sich von der saracenischen Zeit auf die normannische Periode vererbt haben, so kann doch die Schöpfung der umfassenden kirchlichen Bilderkreise im zwölften Jahrhunderte unmöglich auf überlieferte Gewohnheiten zurückgeführt werden.

Ein Mosaikbild ist bekanntlich die Frucht einer doppelten, von einander scharf getrennten Thätigkeit. Auf den feuchten, besonders hergerichteten Mauerbewurf trägt ein Maler in Farben die Composition ganz fertig auf. Er zeichnet gleichsam den Karton auf die Wand. Diese Vorzeichnung oder richtiger gesagt diese Vormalerei dient dem Mosaicisten zur strengen Richtschnur, indem er stets die der Farbe entsprechenden Stein- und Glasstifte in den feuchten Bewurf eindrückt. Für diese letztere Arbeit waren vielleicht heimische Kräfte brauchbar. Die Composition verlangte aber eine viel größere Schulung, als die Jahrhunderte lang unterdrückten christlichen Volkskreise auf Sicilien sich erwerben konnten. Solche Bilder zu entwerfen, waren nur Maler fähig, welche inmitten eines reich ausgebildeten, stetig entwickelten Kunstlebens ausgebildet wurden. Wir denken zunächst an byzantinische Künstler, welche die Normannenfürsten nach Palermo beriefen. Nach einer alten Nachricht verpflanzte

König Roger 1148 Seidenweber aus Griechenland nach seiner Hauptstadt. Mit größerer Wahrscheinlichkeit möchte man es von Mosaikmalern vermuthen. Die letzteren konnten auch von dem italischen Festlande geholt werden, wo Desiderius von Montecasino einige Menschenalter vorher die Mosaikmalerei wieder eingebürgert hatte.

Die Betrachtung der Werke löst zwar nicht vollständig die Frage nach ihrem Ursprunge, bringt aber doch eine größere Klarheit in die Sachlage. Wir besitzen aus dem zwölften Jahrhunderte vier in Mosaik ausgeführte Bilderkreise: in der Martorana, im Dome zu Cefalù, in der Capella Palatina und im Dome zu Monreale. Die beiden ersteren und ein Theil des Mosaikschmuckes in der Palatina fallen in die Zeit König Rogers, also noch in die erste Hälfte des zwölften Jahrhunderts, die Mosaikgemälde in Monreale dagegen sind erst unter der Regierung König Wilhelms II. (um 1180) entstanden. Die größere Schönheit der älteren Werke strahlt dem Betrachter auf den ersten Blick entgegen. Majestät und milder Ernst spricht aus dem Brustbilde Christi in der Apsis zu Cefalù. Ausdrucksvoll und zugleich anmuthig in der Form erscheint in der Martorana auf dem Verkündigungsbilde die Madonna. Auch die einzelnen Heiligenfiguren verrathen doch mehr ruhige Würde als abschreckenden Ernst. Man merkt den Leistungen die Abkunft von einer alten, tüchtigen Schule an. Aber auch die Schwächen der Schule bleiben nicht verborgen. Was nicht durch lange Uebung und stetige Wiederholung dem Auge und der Hand des Künstlers ganz geläufig geworden war, mißlang in empfindlicher Weise. Eine auch nur leise Anlehnung an die Natur sucht man vergeblich. Wie steif wölbt sich der Mantel, der reine Schildkrötenpanzer, über der Figur des knieenden Großadmirals in der Martorana. Da hatte der ältere byzantiner Meister, als er in der Vorhalle der Sophienkirche den Kaiser Basilius vor Christi Throne knieend darstellte, doch einen frischeren Sinn bekundet. Eingezwängt in die schwerfällige Hoftracht steht ebendort König Roger da, um den Segen Christi zu empfangen. Die Schultern fallen steil ab, die Arme pressen sich an den Leib, dieser selbst entbehrt auch der dürftigsten Modellirung. Wie viel freier ist die Stellung Christi und richtiger die Zeichnung. Offenbar war nur die letztere Gestalt in der Phantasie des Malers fest eingebürgert.

Für die historische Betrachtung stehen die Mosaikgemälde in der Palatina und in Monreale im Vordergrund, mag auch jedes einzelne Bild an künstlerischem Werthe gegen die Schöpfungen in der Martorana und in Cefalù zurückstehen. Hier werden wir wenigstens einigermaßen über die Entwickelung der Mosaikmalerei im Laufe von zwei Menschenaltern belehrt, hier treten uns auch weitumfassende, einheitlich geschlossene Bilderkreise entgegen. Der musivische Schmuck überzieht alle Wände der beiden Kirchen, ist nicht wie in Cefalù auf die Osttheile beschränkt.

Ein fester Plan, ein bestimmtes Programm liegt dem Bilderkreise in der Palatina zu Grunde. In der Tiefe der Apsis hebt sich vom goldigen Hintergrunde das Brustbild des segnenden Christus ab. Unter ihm erblicken wir die Madonna mit den Apostelfürsten und zwei Schutzpatronen der Kirche. Auch den Kuppelraum füllt die Halbfigur des segnenden Christus, von mächtigen Engelsgestalten in Prachtgewändern umgeben. Letztere allein stehen von den älteren Werken auf gleicher Stufe der Schönheit mit den Gemälden in Cefalù. So trifft das Auge, ob es gerade vorwärts oder nach oben blickt, auf den lebendigen Mittelpunkt, das Mysterium des Glaubens. Ueber den Bogen der Vierung sodann und an den Wänden der Kreuzflügel ist die Geschichte Christi dargestellt, von der Verkündigung bis zum Einzug nach Jerusalem. In den Bogenzwickeln und da wo die Vierung in den Kuppelraum übergeht, wurde Platz für die Schilderung der Evangelisten und Propheten gewonnen. Im Chore entfaltet sich daher in breiten Zügen die Erzählung des Heiles, das den Menschen widerfahren ist und werden die Zeugen dieses Heiles, welche es vorher verkündet und welche es beschrieben, vorgeführt. Die Wände des Mittelschiffes weiter schmücken Bilder aus dem alten Testamente von der Weltschöpfung bis zum Kampfe Jakobs mit dem Engel, während in den Seitenschiffen die Schicksale der beiden Apostelfürsten an unseren Augen vorüberziehen. In dem Bilderkreise ist ein Spiegel der kirchlichen Lehre geschaffen worden, nicht in ihrer allgemein giltigen abstrakten Gestalt, sondern wie sie den Bedürfnissen einer bestimmten Gemeinde entspricht, daher auf die Patrone der Kirche und auf Lokalheilige Rücksicht genommen wurde. In den mächtigen Einzelfiguren macht sich der byzantinische Einfluß am stärksten geltend. Aber bereits einzelne

Scenen aus der Jugendgeschichte Christi verrathen vom Herkommen abweichende, frischere Züge. Die Cactuspflanze in der Vase bei der Darstellung des schlafenden Josephus deutet auf unmittelbare Naturbeobachtung hin, der Schilderung der Geburt Christi mischen sich zur Tradition (Höhle, Goldgewand der Madonna u. s. w.) leise der Wirklichkeit unmittelbar entlehnte Motive bei, wie z. B. die Frau, welche aus einem Kruge Wasser in die Badewanne gießt. Das Gleiche beobachtet man bei dem Einzuge Christi nach Jerusalem, wo ein Knabe das Hemd über den Kopf zieht, um es auf dem Wege auszubreiten. Vollends unabhängig von byzantinischen Mustern erscheinen die Scenen aus dem Leben der Apostelfürsten componirt. Auch der Wurf der Gewänder, insbesondere die Ausgänge der Falten, Zacken oder Zinnen an Stelle der ruhig verlaufenden Wellenlinie, haben fast nichts mehr mit den älteren Vorbildern gemein, erinnern dagegen auffällig an die römischen Mosaiken aus dem zwölften Jahrhunderte. Darf man mit einem Schlagworte die Mosaiken in der Palatina charakterisiren, so offenbaren dieselben den Uebergang vom byzantinischen Stile zum romanisch-italienischen. Dadurch gewinnt auch der an sich nicht entscheidende Umstand Bedeutung, daß die griechischen Beischriften nur an den Chorbildern wiederkehren, dagegen die jüngeren, im romanischen Stile ausgeführten Gemälde von lateinischen Unterschriften begleitet werden.

Der Bilderkreis im Dome zu Monreale schließt sich an jenen in der Palatina eng an. In der Anordnung und Vertheilung der Gemälde wird offenbar das Beispiel der letzteren befolgt, nur dem ungleich größeren Raume, der zur Verfügung steht, entsprechend eine breitere Ausführung des Programmes beliebt. Wie in der Palatina, so bildet auch hier das Brustbild Christi in der Tiefe der Apsis und unter ihm die Madonna von Heiligen umgeben den Schlußstein des malerischen Schmuckes. In den Chortheilen findet die Geschichte Christi den gebührenden Platz. An den Wänden des Mittelschiffes werden die Begebenheiten aus der Genesis von der Weltschöpfung bis zu Jakobs Ringkampf dargestellt, das östliche Ende der beiden Seitenschiffe schildert das Leben der Apostelfürsten. Nicht blos in der allgemeinen Anordnung, auch in der Composition der einzelnen Scenen herrscht vielfach Uebereinstimmung. Die größte Abweichung offenbart sich in dem Einschluß der Passion in den

Bilderkreis. Die Mosaiken in der Palatina, der älteren, namentlich orientalischen Ueberlieferung huldigend, brechen die Erzählung, ehe das Leiden Christi beginnt, ab. In Monreale dagegen wird es in ausführlicher Weise vorgeführt.[30]) Die Lockerung des byzantinischen Einflusses, die Annäherung an die occidentale Kunstsitte wird auch sonst bemerkbar. Die Heiligen ertheilen nicht mehr ausschließlich den Segen auf griechische Art. Die Anklänge an den antiken Wurf der Gewänder schwinden. Häufig werden die größeren Körperflächen, ähnlich wie in den frühmittelalterlichen Miniaturen als Kreise ganz schematisch gezeichnet. Die Ausgänge der Falten brechen sich im rechten Winkel, zwischen Köpfen und Leibern herrscht nicht immer das rechte Ebenmaß. Dagegen überraschen besonders in den Darstellungen der Wunder Christi manche lebendige Züge. Mit einem Worte: Die Naturbeobachtung ist schärfer, die Schulung, auf lange Traditionen gestützt, ist geringer geworden; der Sinn frischer, die Hand ungelenker. Die Kluft, welche bisher die Kunst in Palermo von jener auf dem italischen Festlande trennte, erscheint einigermaßen ausgeglichen. Aber diese Annäherung bringt keine Früchte. In Sicilien hört nach dem Sturze des Hohenstaufer Hauses der rege Kunstbetrieb auf. Die Kunst auf dem Festlande entwickelt sich weiter auf selbständiger Grundlage, vergißt allmälich, welche reiche Blüthe sie auf sicilischem Boden getrieben hat. Dieses Schicksal der Kunst in Palermo weckt leicht wehmüthige Gefühle, es darf aber nicht zu einem geringschätzigen Urtheile verleiten. Auch in der Naturwelt füllt die Vorbereitung auf höher organisirte Wesen nicht den ganzen Lebenszweck der Pflanzen und Thiere aus. Einmal geschaffen erfreuen sie sich eines selbständigen abgeschlossenen Daseins. Aehnlich in der historischen Welt. Die verschiedenen Zeitalter und einzelne Völker dienen nicht blos dazu, den fruchtbaren Boden für spätere Entwickelungen und Lebensformen zu bearbeiten. Sie erheben berechtigten Anspruch darauf, nach ihren unmittelbaren Thaten und Leistungen geschätzt zu werden. Dann lautet das Urtheil über Palermo: Die weltliche materielle und formale Cultur des zwölften Jahrhunderts im Abendlande besaß ihren Höhepunkt in Palermo, bei den Normannen, jenen Erben der Jahrhunderte lang gesammelten und gepflegten Schätze des Orients.

Anmerkungen.

1) Die Abhandlung wurde zum ersten Male 1869, als Festgabe der Bonner Universität an die Düsseldorfer Akademie zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes der letzteren herausgegeben. Ein längerer Aufenthalt in Palermo 1882 gab mannigfache Gelegenheit, dieselbe zu ergänzen und zu verbessern, wobei der liebenswürdigen Theilnahme Antonino Salinas, in dessen Händen die Fäden der kunstarchäologischen Forschung auf Sicilien zusammenlaufen, in erster Linie gedacht werden muß. Der Schlußband Storia dei Muselmani in Sicilia von Amari, die Rassegna archeologica siciliana und das Archivio storico Siciliano anno 5 enthalten wichtige Beiträge zur Kenntniß der palermitaner Kunst im zwölften Jahrhunderte.

2) Raffaels Kreuztragung war für die Kirche S. Maria dello Spasimo 1516 bestellt, wurde aber bekanntlich erst nach mannigfachen Wechselfällen nach Palermo gebracht. Da die Kirche dello Spasimo einem Festungswerke weichen mußte, übertrug man das Bild nach S. Spirito, von wo es 1660 durch Bestechung des Abtes nach Spanien gelangte. Di Marzo, delle belle arti in Sicilia. III. p. 143.

3) Die Inschriften lauten nach Amaris (Epigrafi arabiche di Sicilia) Lesung und Uebersetzung folgendermaßen:

Lat. HOC OPVS HOROLOGII PERCEPIT FIERI DOMINVS ET MAGNIFICVS REX ROGERIVS ANNO INCARNATIONIS DOMINICE MCXLII MENSE MARTIO INDICTIONE V. ANNO VERO REGNI EIVS XIII. FELICITER.

Gr. Miracolo nuovo! Il possente principe Ruggiero re, al quale Iddio ha dato lo scettro, raffrena il corso del fluido elemento, dispensando infallibile cognizione delle ore del tempo. L'anno 12° del suo impero, nel mese di marzo, indiz. 5 anno 6650.

Arab. La Maestà regia, riverita, eccelsa di Ruggiero, della quale Iddio perpetui i giorni e aiuti i vessili ha ordinata la costruzione di questo ingegno da notar le ore, nella capitale della Sicilia, guardata (da Dio) l'anno 536.

4) Pirro, Sicilia sacra. I. p. 518 und Amari, Storia dei Musulmani di Sicilia. I. p. 218. Die Stelle über den zerstörten Tempelbau lautet bei Pirro: „Illud quoque memorabile invenitur, quod Leonis precibus delubrum summae superstitionis, in cuius culmine duo ingentia ac miro artificio elaborata simulacra magica arte ibi locata extabant, terrae motu et fulminum vi in quatuor scissum est partes, simulacra vero in frusta contrita sunt minutissima."

5) Ebn Haucals Reisebericht wurde zuerst publicirt im Journal asiatique 1845, dann im Archivio storico Italiano,

Appendice IV. 1847 und endlich in der Nuova raccolta di scritture e documenti intorno alla dominazione degli Arabi in Sicilia. Palermo 1851.

6) Amari I. p. 197.

7) Sicilia sacra. II. p. 1003.

8) Amari I. p. 477.

9) Sicilia sacra. I. p. 613.

10) Nuova Raccolta p. 165.

11) Guillielmi Apuliensis rerum Normanicarum libri V. ap. Carusium I. p. 121:

(Robertus) — templi destruxit iniqui
Omnes structuras et quae muscheta solebat
Esse prius matris fabricavit virginis aulam
Et quae Machamati fuerat cum daemone sedes,
Sedes facta dei, fit dignis ianua coeli.

Uebrigens waren die Moscheen oft ursprünglich christliche Kirchen gewesen. Caruso I. p. 201.

12) Sicilia sacra. II. p. 842. Ein Diplom des Grafen Roger v. J. 1093 erwähnt die castella, civitates et palatia mirabili studio composita.

13) Ebn-Giobairs Reisebeschreibung ist an denselben Stellen wie Ebn-Haucals Bericht publicirt.

14) Auch Hugo Falcandus (Caruso I. p. 420) behauptet bei Gelegenheit der Erwähnung des Eunuchen Gaitus: „Is sicut et omnes eunuchi palatii nomine tantum habituque Christianus erat, animo Saracenus."

15) Amari hält die „via coperta", welche vom Palaste zur Kirche führt, für ein Saracenenwerk und bezieht sich auf die Vorbilder von Cordova und Cairovan. Das Mißliche ist nur, daß die Emire nicht in dem Palaste, von welchem hier die Rede ist, sondern in der Citadelle, der Khalessah wohnten. Da auch Aachen einen solchen Verbindungsgang aufweist, so dürfte eher auf eine ältere byzantinische Sitte geschlossen werden.

16) Nuova Raccolta p. 168: „La civiltà araba, che dominava in Sicilia, fece tutte le spese di questo glorioso governo normanno, che fra non guari si estese sull' Italia meridionale." Diese Ansicht vertheidigt Amari, der größte Kenner sicilischer Geschichte in allen seinen Schriften. In dem Briefe an Longperrier über die arabische Inschrift der Cuba sagt er: „Varie volte noi abbiamo avuto l'occasione d'intrattenerci di quel bello sviluppo di potenza intellettuale e materiale che offrè la Sicilia nel XII secolo sotto la dominazione di una famiglia di signori Normanni. Colpiti della preponderanza dello spirito arabo in questa fase della Civiltà, noi ci siamo chiamati se la storia si lascia ingannare dai nomi, quando colloca i Normanni di Sicilia nel numero dei principi cristiani, piuttosto che dei sultani, che si divisero i rottami dei califatti."

17) G. Patricolo, la chiesa della Trinità di Delia presso Castelvetrano, monumento del XII secolo, scoverto il 31 marzo 1880 im Archivio stor. Sic. N. 5. anno V. fasc. I—II.

18) Der Thurm der Martorana zeigt im untersten Stockwerke einen wuchtigen Quaderbau, welcher in der Mitte jeder Seite von einem einfachen spitzbogigen Eingange unterbrochen wird. Der Spitzbogen ruht auf zwei Säulen, welche an den Ecken des Einganges eingelassen sind und korinthische Kapitäle tragen. Ein breites Friesband, mit schwarzen und weißen Arabeskenmustern eingelegt, scheidet das untere Stockwerk von dem zweiten, das auf jeder Seite ein gekuppeltes Spitzbogenfenster aufweist. Ein feines Mosaikband rahmt jede Fensteröffnung ein, ebenso den großen Umfassungsbogen, der außerdem als Hauptglied aneinander gereihte Halbcylinder, eine förmliche Bossage besitzt. Inkrustirte Sterne und vertiefte Kreise, die ursprünglich wohl auch im Farbenschmucke prangten, beleben die übrige Fläche. Das dritte Stockwerk springt in das Achteck um mit abgerundeten Ecken oder Halbthürmen, die von Spitzbogenarkaden umsäumt werden. An den Hauptseiten wiederholt sich die Fensterordnung des zweiten Stockwerkes. Das vierte Stockwerk, vom dritten durch eine Reihe kräftiger Machicoulis getrennt, ist dem letzteren in allem Wesentlichen gleich. Die Verwandtschaft dieser Thurmanlage mit den Thürmen des Domes von Palermo tritt klar zu Tage.

19) Die Klostergebäude der Martorana, gegenwärtig der Akademie der bildenden Künste eingeräumt, zeigen noch Reste der ursprünglichen Anlage; außer einzelnen mosaicirten Säulen ist namentlich eine kleine Kapelle mit einem auf vier Säulen ruhenden offenen Vorraume hervorzuheben. Die Thürpfosten der Kapelle sind mit Holzleisten bekleidet, deren Arabeskenschmuck die berühmten Thürflügel der Martorana weit überragt, zu den schönsten Arbeiten dieser Gattung gehört.

20) Amari, Storia dei Musulmani III. p. 200: gibt im vierten Buche, 8. Cap. die Beweise für eine starke Einwanderung vom italienischen Festlande während der normannischen Herrschaft, besonders aus der Lombardei. Von Normannenkolonien, von einer wirklichen Mischung der heimischen Stämme mit Normannen kann nicht die Rede sein. „I ricordi storici d'ogni maniera non accennano ad emigrazioni francesi nell' Italia meridionale dopo il millesessanta, se non che di spicciolati, chierici e monaci piuttosto che guerrieri. Di popolazioni propriamente dette d'una città, d'un villaggio o pur d'un quartiere non rimane alcuna notizia in carte, monumenti nè tradizioni municipali; non ne rimane vestigia ne' nomi topografici."

21) Die Kirche S. Giorgio wurde 1424 von der Confraternität des h. Lucas gegründet, kam in den Besitz der genueser Handelsleute 1576. Den Bau erst in das 16. Jahrhundert zu versetzen, lassen die alterthümlichen Formen wenig glaublich er-

scheinen. Das Datum 1591 über der Hauptthüre bezieht sich wohl nur auf einen Umbau.

22) Buscemi, Notizie delle basilica di S. Pietro della la Capella regia. Palermo. 1840

23) Die Schilderung Ebn=Giobairs bezieht sich auf das königliche Schloß in der Stadt. Außer diesem erwähnt er nur den Kassr Giafar, der mit der Favara identificirt wurde. Noch ausführlicher als der spanische Moslem schildert Hugo Falcandus in seiner Vorrede zur sicilischen Chronik: de Calamitate Siciliae bei Caruso I. 406 das königliche Schloß. Seine Beschreibung der königlichen Teppichfabrik, die in Palermo so wenig wie bei einem Emir sonst fehlte und auch in Byzanz vorhanden war, ist oft abgedruckt worden. Fra Leandro Alberti (Isole appartenenti alla Italia, Venezia 1576) gibt eine ausführliche Schilderung der Zisa. Zu seinen Zeiten war die Baugeschichte der normannischen Lustschlösser bereits Gegenstand der Sage geworden. „Et é fama che fossero edificati da' Mori mentre che tennero la signoria dell' Isola, soggiungendo, che cosi furon fatti da un loro re, il quale haveva tre figliuole et a ciascuna ne consignò uno, si come si può vedere da quel che in piedi resta (nämlich die Zisa). Noch heutigen Tages wird die Zisa in allerliebsten Volksmärchen als Schauplatz genannt, in Märchen, deren poetischer Reiz auf das höchste gesteigert wird, wenn man sie aus dem Munde eines so vollendeten Erzählers wie Sgr. Cavallari vernimmt. Die Cuba ist bekanntlich in einer Novelle Bocaccios unsterblich gemacht worden.

Auch Fazello (Storia di Sicilia) gibt einzelne Notizen über die Cuba und Zisa (Deca l. l. VIII. c. I.), deren Benennung er von den Namen zweier arabischen Prinzessinnen ableitet.

24) Hugo Falcandus (Caruso I. 448): (Rex Wilelmus) „se totum voluptati devovens, coepit animo latius vagari, cogitans ut quia pater eius Favariam, Mimnernum aliaque delectabilia loca fecerat, ipse quoque palatium novum construeret, quod commodius ac diligentius compositum videtur universis patris operibus praeminere."

Romualdus Salernitanus (Caruso II. 870): „Eo tempore Rex Wilelmus palatium quoddam satis miro artificio laboratum prope Panormum aedificari coepit, quod Lisam (offenbar Schreibfehler des Codex für Zisam) appellavit et ipsum pulchris pomiferis et amenis viridariis circumdedit et diversis aquarum conductibus et piscariis satis delectabile reddidit."

Die Erklärung der arabischen Inschrift an dem Gesims der Cuba von Amari s. in der Nuova Raccolta p. 249.

25) Bereits in der ersten Auflage dieser Abhandlung wurde die Priorität der süditalischen Marmorarbeiten vor den verwandten römischen Cosmatenwerken behauptet. Seitdem haben de Rossi und seine Schule diese Frage wiederholt eingehend erörtert und die gleichen Folgerungen gezogen.

26) Muratori Antiqq. Italiae I. p. 213.

27) Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien Taf. LXIX. Fig. II. Ist der Abschluß alt?

28) Ant. Salinas, due iscrizioni Cefalutanė del sci. XIII. in Arch. stor. Sic. N. 5. anno IV.

29) Noch in den sicilischen Schriften und Urkunden des XIII. Jahrhunderts kommen die Endungen: vinutu, annu, ducentu, baruni, consigliu, Palermu regelmäßig vor.

30) Die Passionsscenen haben auf der Vorderwand des Querschiffes Platz gefunden, unmittelbar an die Wunderschilderungen sich anreihend. Den Hintergrund des Abendmahles bildet eine reiche Architektur. Am Tische sitzen in abendländischer Weise die Apostel, so daß Christus, an dessen Brust sich Johannes lehnt, die linke, Petrus ihm gegenüber die rechte Ecke bildet. Judas mit ausgestreckten, verhüllten Händen kniet vor Christus. Christus vor Pilatus. Hinter Christus drängt sich ein Haufe Juden, von welchen die vordersten weiße Kopfbinden tragen. Pilatus sitzt auf dem Thron vor einer getäfelten Wand, neben ihm steht ein Krieger in goldenem konischem Helm, wie er zur Ottonischen Zeit getragen wurde. In der einen Hand hält er die Lanze, mit der andern hebt er das Schwert. In der Thüre nebenan erblicken wir das Weib des Pilatus, mit einer Stirnbinde, weißer langer Tunika und rothem Mantel. Kreuzaufrichtung. In der Mitte des Bildes steht bereits das Kreuz aufgerichtet. Ein Knecht treibt noch mit dem Hammer einen Keil in die Steinschichte. Links wird Christus von Kriegsknechten geführt. Er hat nur ein braunes, goldgehöhtes Untergewand an und zeigt bloße Arme. Rechts stehen Pharisäer und Kriegsknechte. Christus am Kreuze. Christus hat den Kopf links zur Seite geneigt. Die angenagelten Arme hangen schräg herab, ein weißlicher Schurz deckt die Lenden, die Füße, nebeneinander gestellt, stoßen auf ein Brettchen an. Ueber dem Querarm des Kreuzes sind zwei Engel dargestellt; sie stützen sich mit der einen Hand auf den Balken, weisen mit der anderen Hand nach oben. Links am Kreuzesstamme stehen die drei Marien. Die Mutter Christi hält die eine Hand vor das Antlitz und faßt mit der andern den Arm Magdalenas, die sich an ihre Schulter anlehnt. Hinter der Madonna wird noch eine dritte Frau sichtbar. Rechts vom Kreuze stützt der trauernde Johannes mit der Hand das Kinn, neben ihm blickt der h. Longinus mit der Lanze in der Hand, eine Stahlhaube auf dem Kopfe, staunend zu Christus empor. Auferstehung. In der Höhlung des steinigen Grabhügels hängt das Grabtuch Christi. Am Fuße des Hügels schlafen drei Wächter in stattlicher Rüstung. Links auf einem Steine sitzt ein Engel und weist den drei Frauen, die mit Salbgefäßen in den Händen sich nahen und den plötzlichen Schrecken durch die Geberden kundgeben, das leere Grab.

6.

Die Anfänge der Renaissance in Italien.

Wann tritt die Renaissancekunst Italiens in das Zeichen der Antike? Ist das nicht eine thörichte Frage? Fallen doch die beiden Begriffe: Renaissance und Cultus der Antike vollständig zusammen. Ob aber diese gegenwärtig allgemein angenommene Ansicht auch schon bei den Zeitgenossen galt? Das verdient jedenfalls eine nähere Prüfung. Diese preisen begeistert die Wiedergeburt (il rinascimento) der Kunst und der freien, schönen Bildung überhaupt. Sie überlassen es aber den späteren Geschlechtern, zu erzählen, wie die Kunst, lange verwaist und fast schon abgestorben, erst durch die wiedergefundenen griechischen und römischen Eltern zu neuem Leben emporblühte. Der jetzt herrschende Sprachgebrauch kann sich keines hohen Alters rühmen. So muß man denn die Kunstwerke selbst darauf ansehen, ob in ihnen zunächst und vorwiegend die Macht und die Herrlichkeit der Antike wiederglänzt.[1])

Wo uns der eigenthümliche Geist, der duftige Reiz der Renaissance zuerst entgegentritt, wo wir ihre Geburtsstätte zu suchen haben, darüber herrscht kein Zwiespalt der Meinungen. Einstimmig weisen wir auf Brunellescos und Michelozzos florentiner Bauten als die ältesten Renaissancewerke hin und begrüßen in Ghibertis Reliefs und Donatellos plastischen Werken, in den florentiner Fresken des fünfzehnten Jahrhunderts den vielverheißenden Anfang der modernen Kunst. Legt man aber an die Renaissance den Maßstab bewußter Nachbildung der Antike, so wird man jene Werke nur schwer würdigen und mühselig verstehen. Die aufeinander gelagerten Quadermassen des Palazzo Pitti, die gewaltigen Flächen, nur sparsam von Bogenfenstern unterbrochen, für das ungeschulte Auge kaum gegliedert, was haben sie mit dem antiken vielgliedrigen Säulenbau gemein, wie kann man sie aus dem letzteren unmittelbar entwickeln? Da offenbaren eher noch die mittelalterlichen Bauten Italiens, wie

die Kirche S. Miniato, oder der Pisaner Dom eine Abhängigkeit vom klassischen Alterthume. Und wenn Ghibertis Bronzethüre am florentiner Baptisterium unzweifelhaft einzelne antike Studien verräth, der Stil selbst, die Aufnahme der malerischen Perspektive als plastisches Wirkungsmittel widerstreitet den Grundgesetzen der klassischen Kunst. Auch spätrömische Reliefs zeigen trotz aller Freiheiten von der hergebrachten Weise nichts Aehnliches, versuchen es nicht, die einzelnen Figuren auf einem sich verlierenden Plan zu vertheilen, die hinteren Gestalten durch Verkleinerung und Abflachung entfernter erscheinen zu lassen.

Vollends die Skulpturen aus Donatellos Schule, der weitherrschenden im fünfzehnten Jahrhunderte, mit ihrer herben Wahrhaftigkeit, mit ihrer scharf ausgeprägten Natürlichkeit, die unbarmherzig uns auch nicht die leiseste Linie der wirklichen Existenz schenken, nur das Charakteristische, nur das Lebensvolle festhalten, wie wenig sind sie darnach angethan, uns in der Weise der blos innerhalb der Grenzen der Schönheit wahren Antike anzuziehen! Stellen wir die Werke eines wirklich von den Griechen inspirirten Bildners, eines Thorwaldsen mit den plastischen Schöpfungen der Renaissance zusammen. Das eine oder andere anakreontische Relief Thorwaldsens weckt bei flüchtiger Betrachtung leicht den Schein, als wäre es ein antikes Werk; nicht die äußeren Formen allein sind der Antike nachgeahmt, auch die Empfindung bewegt sich ganz und gar im hellenistischen Kreise. Der Fall dagegen ist wohl nur selten vorgekommen, daß man gegenüber einer hervorragenden Renaissanceskulptur des fünfzehnten Jahrhunderts einer ähnlichen Täuschung sich hingäbe. Und ebenso ergeht es uns, wenn wir die malerischen Schöpfungen jenes Zeitalters betrachten.

Eine Fülle der köstlichsten Eigenschaften tritt uns da entgegen. Wir bewundern die scharfe Naturauffassung, den feinen Sinn, das Erlebte und Geschaute charakteristisch und greifbar wiederzugeben; wir entdecken eine täglich wachsende Gewandtheit in der Beherrschung der Technik, ein immer mehr gesteigertes Verständniß großer und mächtiger Formen. Aber das Eine, was wir suchen, den spezifisch antiken Gehalt, erblicken wir weder in Masaccios berühmten Fresken in der florentiner Carmeliterkirche, noch in den liebenswürdigen Schilderungen zeitgenössischen Lebens, welche unter dem Namen der biblischen Geschichte Gozzolis

die Wände des Pisaner Camposanto bedecken, noch in den wundervollen, überaus lebendigen Wandgemälden der Sixtina. Wenn sich ein Quattrocentist auf die Wiedergabe antiker Vorstellungen einläßt, wie Sandro Botticelli in seinen Venusbildern, Pollajuolo in seinen Schilderungen des Herakles oder selbst Mantegna im Triumphzuge Cäsars, so wird die Kluft, welche das fünfzehnte Jahrhundert von der Antike trennt, offenbarer als die Verwandtschaft, welche die Begeisterung für das klassische Alterthum hervorgerufen hat.

Sollen wir demnach den Einfluß der Antike auf die Renaissancekunst für eine bloße Fabel erklären? Gewiß nicht. Dieselbe Prüfung der Thatsachen, welche die Renaissancekunst in ihren Grundzügen und ihrem Eindrucke als verschieden von der Antike enthüllt, lehrt uns das allmäliche Wachsen des antiken Einflusses von kleinen Anfängen bis beinahe zu einer bedenklichen Ueberfluthung kennen. Falsch ist und bleibt die Annahme einer Herrschaft der Antike, sobald die Renaissancekunst sich regt, wohl begründet erscheint dagegen die Ueberzeugung von dem langsam reifenden Siege der Antike über die anderen Ideale der Renaissancekunst.[2]) Erst in der dritten Generation, nachdem die Renaissance ihre Vollendung erreicht hatte, konnte der Wettstreit mit der Antike erfolgreich gewagt werden. Längst Bekanntes wird nur wiederholt, wenn von Raffael nicht allein die Ebenbürtigkeit mit antiken Meistern behauptet, sondern auch sein besonderes Verdienst um die Einführung klassischer Motive in die neuere Kunst hervorgehoben wird. Am geläufigsten ist uns die Erzählung, daß die neu aufgedeckten Thermen des Titus die Phantasie Raffaels vollkommen gefangen nahmen, daß er den malerischen Schmuck daselbst eifrig studirte, insbesondere mit Hülfe Giovannis von Udine copirte und nach diesem Muster die Dekoration der vatikanischen Loggien ersann. Die Sage geht noch weiter und versichert, aus reiner Scheelsucht und um sich den Ruhm der Erfindung zu sichern, habe der Urbinate die Thermen, nachdem er sie ausgenutzt, wieder verschütten lassen.

Wäre diese Anekdote beglaubigt, so müßte man eingestehen, daß Raffael sich ganz überflüssig mit bösen Absichten und gemeinen Plänen plagte. Was wir von den Malereien in den Titusthermen, Dank den Bemühungen des alten Bartoli, heutzutage kennen, offenbart die Abhängigkeit des modernen Meisters

nur in geringem Grade. Zwischen den antiken „Grotesken“ und der Raffaelschen Dekorationsmalerei in den Loggien herrscht eine ganz allgemeine Verwandtschaft. Jene enthüllten den Zeitgenossen das rechte Maßverhältniß, welches zwischen dem Ornamente und seinem Hintergrunde bestehen soll. Da ist von keinem Verdecken der Flächen, von keinem erdrückenden Reichthum, von keinem Anhäufen von Einzelnheiten, so daß das Eine die Wirkung des Anderen verdirbt, die Rede. Frei und leicht hebt sich das Ornament vom Grunde ab, dieser wird belebt aber nicht vernichtet, seine starre Form wird gelöst, aber nicht unkenntlich gemacht. Feste Linien umsäumen und begrenzen die Ornamente, die Zeichnung der letzteren wiederholt die Richtungen der Grundflächen und verhindert so das Ausschweifen der dekorativen Phantasie, führt den Beschauer aus der anmuthigen Traumbewegung wirksam zur sicheren, klaren Wirklichkeit zurück. Auch neue Gegenstände, sinnig und schmuckreich, Thierkörper, die sich in Pflanzenformen verlieren, die seltsamen Geschöpfe, mit welchen der Mythus den Ozean bevölkert, das heitere Gefolge des Bacchus und der Venus treten hier dem Auge entgegen.

Wie in so vielen Fällen hat auch hier die Sage mannigfache Fäden willkürlich zu einem Gewebe verdichtet, und der größeren Lebendigkeit zu Liebe den Umschwung der Dinge auf ein plötzliches Ereigniß, auf eine bestimmte Persönlichkeit zurückgeführt, die verschiedenen Elemente, welche mitwirkten, nicht berücksichtigt. Schon vor Raffael hatte sich die Aufmerksamkeit der Künstler den „Grottesken“, der malerischen Dekoration antiker Innenräume zugewandt, außer den Thermen des Titus unzweifelhaft noch andere antike Monumente als Muster benutzt. Nennt doch Vasari auch die Thermen des Diokletian, das Colosseum und die Villa Hadrians als Beispiele grottesker Dekoration und erwähnt ausdrücklich, daß die Schüler Raffaels im Auftrage des Meisters den Schauplatz ihrer Studien bis nach Unteritalien, selbst bis nach Griechenland ausdehnten. Fest steht, daß als Raffael den Schmuck der Titusthermen oder der anderen römischen Bauwerke auf die vatikanischen Loggien übertrug, er dabei selbständig verfuhr, nicht die einzelnen Motive sklavisch wiederholte, sondern die antiken Grottesken als Ganzes auf seine Phantasie wirken ließ und gleichsam umschuf. Sie boten ihm freie Anregungen, übten aber keinen Zwang aus.

Die vollkommene Umwandlung des Dekorationsstiles ist nicht die einzige Frucht der Raffaelischen Studien nach der Antike. Wer die Kupferstiche Marc Antons und dessen Schule genauer durchmustert, stößt auf zahlreiche Uebertragungen wohlbekannter antiker Skulpturen. Als Beispiele seien hier nur das berühmte Parisurtheil, die drei Grazien, die Musen, der alte und der junge Bacchant u. a. erwähnt. Allerdings bleibt Raffaels persönlicher Antheil an diesen Stichen in den meisten Fällen ungewiß, in vielen sogar unwahrscheinlich. Wozu bedarf es noch der Vermittelung Raffaels, wenn der Stich das plastische antike Werk genau wiedergibt? Abzeichnen und Nachzeichnen vermochten auch untergeordnete, der Raffaelischen Schule angehörige Künstler. Die Mitwirkung des Meisters kommt nur dann ernstlich in Frage, wenn der Stich wesentliche Abweichungen von dem antiken Vorbilde zeigt, ihn variirt und in diesen Aenderungen Raffaels künstlerische Natur sich offenbart, wie z. B. im Parisurtheil. Außerdem gibt es noch mehrere Fresken Raffaels, welche offenbar in unmittelbarer Abhängigkeit von antiken Kunstwerken entstanden sind, wenn sich auch das bestimmte Vorbild nicht mit vollkommener Sicherheit angeben läßt. Den siegreichen Amorinen im Badezimmer des Bibiena liegt der gleiche Gedanke zu Grunde, wie einem Wandgemälde im Museum zu Neapel, nur daß Raffael die Vorstellung variirte. Die kleinen Figurenbilder, welche den Ornamenten der vatikanischen Loggien einverwebt sind, erinnern bald an griechische Grabstelen, bald (Tritonen und Faune) an beliebte Mosaiktypen, bald an bacchische Reliefs. Auch auf antiken Gemmen kommen mannigfache Anklänge an raffaelische Werke vor. Und daß der moderne Meister die Skulpturen der Trajanssäule eifrig studirte, häufig wenigstens Einzelnheiten dem klassischen Alterthume entlehnte, wenn auch die Composition im Ganzen und Großen seiner Phantasie entstammt, wird Jedem klar, welcher Raffaels Bibel oder die Cartons zu den Tapeten aufmerksam betrachtet. Anregungen der antiken Kunst offenbaren sowohl seine Schlachtengemälde, wie seine meisterhafte Schilderung des Opfers zu Lystra.[3])

In vielen Fällen freilich müssen die Quellen, aus welchen Raffael schöpfte, nicht in der bildenden Kunst der Alten, sondern in ihrer Litteratur gesucht werden. Apulejus liefert den Stoff

für den köstlichen Freskenkreis in der Farnesina und wahrscheinlich für das Einzelbild der Galatea daselbst. In Lucian fand Raffael Alexanders Hochzeit mit Roxane so genau beschrieben, daß er dem Autor geradezu wörtlich folgen konnte. Der berühmte Kupferstich Quos ego endlich ist eine Art von Uebersichtsblatt zum ersten Buche der Aeneide. Ob Raffael persönlich die alten Schriftsteller nach passenden Motiven durchforschte, oder was wahrscheinlicher, in einzelnen Fällen gewiß ist, ob er von seinen gelehrteren Freunden sich unterrichten ließ, erscheint uns ziemlich gleichgültig. Wichtiger für die richtige Auffassung des Verhältnisses der Renaissance zur antiken Kunst dünkt uns Folgendes. Der hohe Ernst, das Große und Machtvolle der Antike übt auf Raffaels Phantasie einen geringeren Einfluß, als das Anmuthige, Heitere, Zierlich-Tändelnde, welches besonders aus den späteren Werken der alten Kunst spricht. Nicht als ob Raffael an sich der Schilderung des Erhabenen unzugänglich gewesen wäre, nur in der Antike muthet ihn das heroische Element weniger an, als der Kreis des Bacchus und Eros, als die Typen der Lebenslust und des seligen Genusses.

In Apulejus Fabel von Amor und Psyche ist unter leichtfröhlicher Einkleidung ein herber Kern verhüllt, Psyches Leidensgeschichte ein großer Raum gegönnt. So streng sich auch der Künstler im Einzelnen an die Textworte des alten Autors hält — wie genau entspricht z. B. das Bild, wo Zeus den Amor liebkost, der Stelle bei Apulejus: „Und Jupiter faßt Cupidos Mäulchen und zieht es mit der Hand sanft zu seinem Mund empor" —; die ernsteren Motive übergeht er dennoch; auch den Zorn der Venus stellt er nicht in den Vordergrund, er vermeidet Alles, was den festlichen Eindruck stören, den reinen Jubel über Amors Triumph hemmen könnte. Diese freie Behandlung der klassischen Ueberlieferung wäre nicht möglich gewesen, wenn sie Raffael und seine Zeitgenossen als ein geschlossenes Ganzes aufgefaßt, wenn dieselben die Antike als Ideal schlechthin, der trüben Gegenwart unbedingt entgegengesetzt gedacht hätten. So treten *wir* der Antike gegenüber und verlieren darüber den Muth zu ihrer Umformung. Nicht so dachte Raffael, der sich in seinem selbständigen Schaffen durchaus nicht stören ließ, im Angesichte der Antike seine persönlichen Künstlerrechte keineswegs aufgab, jene gerade so wie

die schöne Natur in seiner Umgebung betrachtete, von der Schönheit der Antike sich ebensowenig abschrecken ließ, als er auf die Anregungen der Natur verzichtet, oder die Darstellung einzelner künstlerischen Gestalten sich versagt, weil sie bereits vor ihm ein anderer Meister trefflich verkörpert hatte.

Raffael folgt unbefangen dem Impuls, der ihn das Schöne überall herholen ließ, wo er es fand. Er meint nichts Unrechtes zu begehen, wenn er für die Darstellung des Sündenfalles in den Loggien einem ältern Künstler, dem Masaccio, die Hauptgestalten entlehnte. Bei seiner Vermälung Mariä zog er ein Bild Peruginos, bei seiner Grablegung einen Stich Mantegnas ganz unbefangen zu Rathe. In ähnlicher Weise borgt Michelangelo das Motiv zu seinem Moses bei Donatello und zu seinem Jeremias bei Ghiberti, der es wieder Giovanni Pisano abgelauscht hatte, und den ablehnenden Christus in seinem jüngsten Gerichte holt er aus florentiner Fresken des vierzehnten Jahrhunderts heraus. Von einem grundsätzlichen Auseinanderhalten der einzelnen Stilweisen ist hier keine Rede, ebensowenig als der Ruhm absoluter Originalität gesucht und gekannt wird. Nicht anders verhalten sich die Künstler gegenüber der Antike. Sie schätzen und genießen ihre Schönheit, verwerthen und verbrauchen sie nach Kräften, um das eigene Dasein zu schmücken, die eigenen Schöpfungen reicher zu gestalten; als das Denkmal einer bestimmten historischen Bildung sie zu achten, waren sie außer Stande.

Diese naive Stellung entschuldigt die zahlreichen Fälschungen antiker Gemmen im sechszehnten Jahrhundert. Es trieb zu denselben nicht immer schnöde Gewinnsucht, es fehlte häufig die betrügerische Absicht; wer wollte es aber den Künstlern wehren, daß sie die schönsten Vorbilder sich aneigneten und denselben bis zur Täuschung nahe zu kommen trachteten? Darin fanden sie nichts Unehrenhaftes, da ja die Antike ihnen nicht als ein fremdes Wesen vorschwebte, vielmehr als Gemeingut betrachtet wurde. Auch das Schicksal, das so viele in der Renaissanceperiode aufgefundene verstümmelte antike Skulpturen traf, wird dadurch erklärt. Sie mußten ergänzt und so gut es anging, restaurirt werden, um den Eindruck der vollendet schönen Erscheinung, wonach allein der Sinn der Renaissance strebte, zu wecken. Wir gehen von dem entgegengesetzten Standpunkte aus. Wir halten

die Kunstwerke des Alterthumes als solche für heilig und unantastbar; wir verdammen gerade das willkürliche Restauriren und Ergänzen als eine grobe Sünde und Verletzung an dem Geiste der Antike. Daß unsere Auffassung wissenschaftlich richtiger und fruchtbarer sei, bedarf keines Beweises. Die falsche Restauration des Laokoon z. B. hat Menschenalter hindurch auf das ästhetische Urtheil einen schädlichen Einfluß geübt. Wir wollen die Antike verstehen und würdigen lernen und nichts weiter. Aber auch die Renaissance handelte ihrem Bedürfnisse entsprechend und war in ihrem Rechte, wenn sie meinte, die antiken Kunstgestalten seien eben nur eine andere Art von Existenzen, dürfen gerade so wie jede Naturerscheinung aufgefaßt werden. Sie hätte wahrscheinlich unseren Vorwürfen über ihr unkritisches Verfahren die Frage entgegengehalten, ob denn ein schöner Naturkörper dadurch verliere, daß man ihn in vollständiger und ganzer Schönheit genieße?

Man wird wohl zugeben müssen, daß auf Raffael und seine Zeitgenossen der landläufige Begriff der Renaissancekunst wenig passe und jene Männer schlecht begriffen würden, wenn man ihnen die Wiederbelebung antiker Formen und Gestalten als bewußtes Ziel zumuthete, in rein antiquarischem Enthusiasmus die Hauptwurzel ihrer Thätigkeit suchte. Sie lassen die Reize der Antike auf sich einwirken, sie füllen ihren Sinn mit dem Wohllaute klassischer Formen, geben aber darüber das selbständige Recht der Gegenwart nicht preis, drücken die letztere keineswegs zum todten Hintergrunde herab, von welchem sich die citirten Zaubergeister der Griechen und Römer desto effektvoller abheben sollen. Sie leben vielmehr in der Gegenwart und weil für die Stimmungen und Strömungen der letzteren die Antike ein vortreffliches Ausdrucksmittel darbietet, greifen sie zu dieser. War es nun in dem ersten Jahrhunderte der Renaissance damit anders bestellt und wenn nicht, wie sind die Strömungen beschaffen gewesen, welche die Anwendung antiker Kunstformen empfahlen?

In den älteren Zeiten des Mittelalters, bis tief in das zwölfte Jahrhundert herrschte verhältnißmäßig eine gewisse Gemeinsamkeit der Cultur, als deren Wahrzeichen die kaum unterbrochene Verbindung mit dem klassischen Alterthume, das gläubige Zurückblicken auf das antike Ideal gelten darf. Mit dem

zwölften Jahrhundert ändert sich die Lage. Der Norden und Süden Europas sondern sich gegen früher in der Bildung schärfer von einander ab, nationale Grenzen beginnen nicht allein das politische Leben zu umschreiben, sondern schließen auch den ästhetischen Anschauungskreis ein. Diesseits der Alpen wird der Einfluß der Antike vollkommen in den Hintergrund gedrängt. Bei dieser Verneinung beharren aber nicht die Nordländer; dem neuen Leben, der veränderten Weise zu empfinden und zu denken soll und muß auch die Kunst entsprechen. Ein neuer Stil, der gothische, wird begründet.

In den dicht bevölkerten Landschaften des nördlichen Frankreichs und der benachbarten Reiche hatte sich das Kleinbürgerthum, zu Zünften und Gilden geordnet, durch einen strammen Corporationsgeist mächtig, zu nicht gewöhnlicher sozialer und politischer Bedeutung erhoben. Es strebte nach der obrigkeitlichen Gewalt im städtischen Weichbilde, es suchte und errang auch Geltung im Staate. Ein so lebenskräftiges Volksglied, durch Handelsfleiß und gewerbliche Thätigkeit reich, unabhängig, begehrenswerth geworden, mit welchem überdieß die Gunst der Zeit ging, mußte nothwendig auch auf Anschauungen, Sitten und Lebensgewohnheiten Einfluß gewinnen. In der That beginnt die Welt sich zünftig-bürgerlich zu gestalten, nicht blos in der Sphäre, wo es auf die Kraft des Willens und die Entschiedenheit des Handelns zumeist ankommt, sondern auch in jenen Kreisen, welche die Phantasie beherrscht. In der Poesie werden die ritterlichen Sänger allmälich von den Meistersängern abgelöst, in ähnlicher Art auch den bildenden Künsten ein eigenthümliches Gepräge aufgedrückt. Den Empfindungen und dem ästhetischen Sinne dieser zünftigen Bürger und gediegenen Handwerker entsprechen weite Hallen, welche von der gewaltigen Zahl ihrer Freunde und Genossen ein lebendiges Zeugniß ablegen, dann bis in das Riesige hinaufgetriebene bauliche Verhältnisse, bekanntlich die natürlichste Form das Unendliche zu schauen. Liebten sie so, sich mit Spiegelbildern der eigenen stolzen Kraft — mitunter freilich nur der wuchtigen Schwere — zu umgeben, so reizten sie auf der anderen Seite auch kühne technische Probleme, erfreuten sie Proben der Ausdauer, des beharrlichen Fleißes, der unverdrossenen, überall gleich tüchtigen Emsigkeit.

In diesen wenigen Zügen erkennen wir zwar nicht das

ganze Wesen der gothischen Architektur, aber doch charakteristische Eigenschaften derselben.

Jahrhunderte hatten sich an der Lösung der Aufgabe, große Binnenräume frei und bequem zu überdecken, versucht, die mannigfachsten Experimente waren angestellt worden; jetzt im dreizehnten Jahrhunderte wird die Lösung, gleich kühn wie leicht gefunden. Dünne Steinrippen, nach den Regeln des Steinschnittes kunstgemäß behauen, greifen in Spitzbogen in einander und werden durch quergespannte Bogen zusammengehalten; sie stützen sich auf schlanke Pfeiler im Innern, während außen Widerlager, welche gleichfalls durch Bogen mit der Wölbung in Verbindung stehen, sie vor dem Seitenschube bewahren und gegen den Druck und die Ausweichung des Gewölbes überhaupt wirksam anstreben. Es ist ein Triumph der Technik, ein Sieg des klug überlegenden, klaren Verstandes, welchen uns gothische Gewölbebauten offenbaren. Das Größte wird mit den einfachsten Mitteln geleistet, ein vollständiges Gleichgewicht der mechanischen Kräfte hergestellt. Aber darüber kommt das Ebenmaß der Linien, der Rhythmus der Formen nicht ganz zu seinem Rechte. Alles strebt einseitig nach oben, dient nur dem Gewölbe. Wie wir im Innern eines gothischen Domes nicht bei der Betrachtung der Pfeilerbündel ruhig verweilen können, unaufhaltsam bis zum Scheitel des Gewölbes mit dem Auge vordringen: so gibt sich uns auch außen der Wald von Strebepfeilern und Bogen als das Gerüste der Wölbung zu erkennen. Die technische Virtuosität bedroht die feinere ästhetische Empfindung; über dem Anstaunen der gewaltigen und doch so leicht, oft zierlich gestellten Massen, der waghalsigen Ausführung, der prächtigen Arbeit, vergessen wir die Würdigung der schöpferischen Künstlerkraft. Und so enthusiastisch sind die Bauleute von ihren kühnen und glücklichen Constuktionen eingenommen, daß sie auch, wenn es an das Ausschmücken und Zieren des Werkes geht, nichts Besseres zu thun wissen, als ein Schema der gothischen Construktion dem Ornamente zu Grunde zu legen. An der Façade, an allen Mauertheilen und Pilasterwänden sehen wir neben und übereinander die dünnen Pfeiler, die oben in Spitzbogen schließen, die feinen Rippen und Grate, die gegliederten Massen, das durchbrochene Zierwerk, dieses freilich im entlegensten Winkel, an der fernsten

Stelle eben so fleißig und tüchtig durchgeführt, wie an den dem Beschauer nächststehenden Flächen.

Es ist in hohem Grade bezeichnend, daß wir, sonst so scheu und vor lauter kritischer Gewissenhaftigkeit zu keiner frischen That aufgelegt, noch nach Jahrhunderten die Arbeit an den gothischen Domen da aufnehmen können, wo sie unsere Vorfahren hatten liegen lassen, mit der vollkommenen Zuversicht, dieselben ebenbürtig zu vollenden. Einem Werke eines anderen Baustils gegenüber würden wir uns schwerlich des gleichen Selbstvertrauens rühmen. Das hängt offenbar damit zusammen, daß es bei der gothischen Architektur auf die Ausführung durch die Hände tüchtiger Steinmetzen mehr ankommt, als auf die Conception des einzelnen Meisters, daß zahlreiche, gediegene, technisch gebildete Kräfte unter verständiger Leitung zur Vollendung der baulichen Aufgabe genügen, im gothischen Bau uns gleichsam ein ganzes Volk von religiösem Eifer und zünftigem Stolze getrieben in Thätigkeit entgegentritt, der gothischen Architektur der persönliche Hauch abgeht. Daher kann es kaum dem Zufalle allein zugeschrieben werden, daß bei so vielen gothischen Domen die Namen der Schöpfer uns mangeln. Auch wenn sie uns bekannt sind, lassen sie uns gleichgültig. Kein Wunder, daß sie leicht vergessen wurden.

In der neueren Architektur ist jedes Bauwerk ein Kapitel der betreffenden Künstlerbiographie. Auch wenn wir von Bramante, Michelangelo, Raffael, Sansovino u. s. w. nichts wüßten, könnten wir aus ihren Bauten mit überraschender Sicherheit auf ihre künstlerische Natur schließen. Wie eigenthümlich spricht uns Michelangelos Entwurf der Peterskirche, des Farnesepalastes, der Sakristei von San Lorenzo an, wie deutlich sehen wir auch in diesen Werken den nur mit großen Verhältnissen schaltenden, stets Ernstes und Gewaltiges sinnenden Mann. Wie vortrefflich stimmt die Farnesina zu dem reinen, einfachen Wohllaute, der aus den Gemälden Peruzzis und Raffaels spricht. Man versuche es einmal und setze aus den Eigenthümlichkeiten der Dome von Amiens, Rheims, Straßburg, Köln den Charakter ihrer Erbauer, des Robert von Luzarches, Robert von Coucy, Erwin von Steinbach, Gerhard von Riele zusammen. Die Urkunden vieler Domarchive nennen einfache Steinmetzen als Werkmeister und Urheber der Bauten und deuten damit das geringe

Gewicht, das man während der gothischen Periode auf sogenannte artistische Persönlichkeiten legte, an.

Durch die Betonung des Handwerkes in der spätmittelalterlichen Kunst soll und kann die letztere keineswegs herabgewürdigt werden. Die Tüchtigkeit des alten Handwerkers war durch andere und höhere Eigenschaften bedingt als heutzutage. Zur erprobten Gediegenheit gesellte sich ein Anflug von Geisteskraft, welcher bei den Nachkommen dieser Kreise vergebens gesucht würde. Man gebe also dem Handwerkerthume im Mittelalter eine ideale Stellung und man wird von der Wahrheit nicht abweichen, nur darf man seine Herrschaft auch auf künstlerischem Gebiete nicht leugnen. Dafür spricht außer dem bereits Angeführten auch die Vorliebe für Glasmalerei. Von dem Ursprunge dieses Kunstzweiges im zehnten Jahrhunderte mag es gelten, daß die Noth erfinderisch machte und die Unfähigkeit, ein farbloses Glas herzustellen, zur Anwendung des farbigen und weiter zu einer mosaikartigen Zusammenstellung des letzteren trieb. Im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert merkt man nichts mehr von dem Streben, die Dürftigkeit zu verbergen. Mit Glasgemälden wird ein großer Prunk getrieben, sie verdrängen nahezu die Wandgemälde und bilden den Gipfelpunkt der malerischen Wirksamkeit im späteren Mittelalter. Welche Mühe kostete es, das spröde Material zu bewältigen, wie sorgfältig mußte man bei dem Entwurfe der Zeichnung auf die Natur des ersteren Rücksicht nehmen, wie weit trat doch nicht schließlich das Verdienst des Zeichners gegen jenes des Glasarbeiters zurück. Die persönliche Künstlerkraft glänzen zu lassen, die Eigenthümlichkeit der Auffassung, die Feinheit psychologischer Schilderung zur Geltung zu bringen, dazu eignet sich die Glasmalerei schlecht. Darnach fragten die Zeitgenossen auch nicht. Die Farbenpracht, die Gluth der einzelnen Töne, der Reichthum und die Harmonie des Colorits wird allein bewundert, den lauteren Farben, welche der Sonnenstrahl trifft, und „Süßigkeit" verleiht, an sich schon eine symbolische Bedeutung zugeschrieben.

In noch höherem Grade als in der Mosaikmalerei bedingt hier die geschickte Ausführung den Werth des Werkes, wirkt die glänzende Schönheit des Stoffes, den man mit kostbaren Edelsteinen verglichen, auf die Beurtheilung der Arbeit. Wäre

die Entwickelung der Glasmalerei möglich gewesen, wäre insbesondere die Beruhigung bei technischen Fortschritten unbekümmert um die Schranken, welche der persönlichen Freiheit des Künstlers gesetzt wurden, denkbar, wenn nicht der gediegene Handwerkssinn mit seiner Freude an stoffartigem Reichthum, mit seinem Stolze auf die Besiegung technischer Schwierigkeiten, mit seiner demüthigen Unterordnung des persönlichen Wesens gewaltet hätte? Wie derselbe sich in dem Vortritte der Glasmalerei vor den verwandten Kunstzweigen ausspricht, so wird er auch in der vielbeliebten polychromen Skulptur offenbar. Daß Statuen und Reliefs bemalt werden, erscheint nicht auffällig, daß aber die Bemalung nicht eine erhöhte Lebendigkeit allein anstrebt, daß die Verkörperung stofflichen Glanzes selbst auf Kosten der Deutlichkeit und Schönheit der plastischen Form vollzogen wird, dünkt uns charakteristisch.

Ein überaus lehrreiches Beispiel bietet dafür eine kleine Elfenbeingruppe aus dem dreizehnten Jahrhundert, die Krönung Mariä, welche aus der berühmten Sammlung Soltykoff in den Besitz des Louvre überging. Wer da behauptet, sie sei das schönste gothische Skulpturwerk, das man sehen kann, würde kaum übertreiben. Jedenfalls gehört sie zu den reizendsten, liebenswürdigsten Schöpfungen des Mittelalters. Gute Verhältnisse, schöne Linien, sinniger Ausdruck, lebendige Haltung zeichnen sie vor vielen verwandten Werken aus. Dem Künstler genügt aber nicht der reine Ton des Elfenbeines; das Gewand der Madonna wie jenes Christi ist über und über mit heraldischen Emblemen besäet, die zwar den Eindruck des Glanzes erhöhen, die Wirkung des Faltenwurfes aber beeinträchtigen und dem Werke die plastische Ruhe rauben. Aehnliche Erfahrungen kann man an zahlreichen Skulpturwerken des späteren Mittelalters machen. Dieses, und dann die oft platte Verständlichkeit und ermüdende Breite der Schilderung, der nicht immer ganz unterdrückte Hang zu Trivialitäten, das Ausmalen des Einzelnen, so daß darüber der Zusammenhang und die Uebersicht verloren geht, erscheinen uns als weitere Zeichen des herrschenden Handwerksgeistes in der spätmittelalterlichen Kunst. Ihm verdankt die letztere mannigfache Vorzüge. Religiöse Erhebung folgt dem Betrachten eines gothischen Werkes unmittelbar nach; für das Machtvolle und Erhabene liefert der gothische Stil die

reichsten und trefflichsten Beispiele; auch volksthümlich ist er geworden und geblieben, wie kaum eine andere Kunstweise. In einem Punkte allein befriedigt er nicht. Er ließ die freilich profanen Ansprüche der künstlerischen Persönlichkeiten nicht zur vollen Geltung gelangen, er verwehrte dem einzelnen Künstler, unbesorgt um das Herkommen und das feste Recht der Ueberlieferung in seinem Werke zunächst nur seine subjectiven Empfindungen auszudrücken.

Im Norden Europas wurde dieser Mangel weniger rasch und tief gefühlt; desto eifriger bemühte man sich in Italien, ihn zu beseitigen, und das volle Recht des Künstlers an sein Werk anzuerkennen. Diese Gegenströmung gegen die Gothik, die Ablösung der streng geschulten Corporationen durch freie Individuen führte zur Begründung der Renaissance.

Völlig lossagen konnten sich auch die Italiener nicht von der gothischen Kunst. Dieselbe fand an den neuerrichteten Orden der Bettel- und Predigermönche warme Förderer. Daß die Tendenzen der Dominikaner und Franziskaner mit den gothischen Bauformen in irgend einer tieferen Wahlverwandtschaft stehen, möchten wir nicht behaupten, höchstens, daß die weiten gothischen Hallen sich für die Zwecke der Volkspredigt trefflich empfahlen. Aber jene Orden waren städtischer Natur, wandten sich vorzugsweise an die bürgerlichen Kreise; da war es nun natürlich, daß sie einer Architektur zuneigten, welche in bürgerlich-städtischen Kreisen ihre kräftigsten Wurzeln besaß. Außerdem hatte sich auch in Italien das Handwerkerthum und das Gildenwesen zu nicht geringer Bedeutung erhoben und auf diese Weise die gothische Kunst im nationalen Geiste einen Widerhall gefunden. Aber kaum breitet sich in Italien die Herrschaft der Gothik aus, als auch schon, zunächst kaum bewußt, der Widerstand gegen dieselbe beginnt, der leicht in das Werk zu setzen war, da der gothische Stil hier nicht langsam und allmälich groß wuchs, sondern auf dem Wege fertiger Uebertragung nach Italien gelangte. Das Gefüge der gothischen Architektur wurde gelockert, bei der Wahrung des Scheines, bei dem Festhalten an einzelnen äußerlichen Eigenschaften der Gothik doch die tieferen Grundzüge derselben verändert.

Es kommen wohl auch an den mittelitalienischen Domen Spitzbogen, Thürmchen, Giebel, Tabernakel und Fialen vor,

trotzdem will die Definition nordischer Kathedralen nicht recht auf sie passen, ein weiterer Beweis dafür, daß in jenen Aeußerlichkeiten das Wesen der Gothik nicht liege. Den Italienern behagte nicht die zwischen Riesenthürmen eingeengte Façade, nicht die vorzugsweise Betonung der vertikalen Linien, sie konnten sich mit dem Gedanken nicht vertraut machen, daß alle festen Massen, die Flächen der Mauern schwinden und einem durchbrochenen Werke weichen sollen, sie blieben ihrer Neigung für Kuppelanlagen getreu und opferten ungern die Liebe zu großräumigen, ruhig wirkenden Bauten den neuen Stilaufgaben. Nur Fanatiker des nordischen Kathedralsystems können über die italienische Gothik schlechtweg den Stab brechen; die Abweichungen der letzteren entstammen ja nicht bloßer Willkür, sondern beruhen auf dem unabänderlichen Nationalcharakter des italienischen Volkes. Die italienische Gothik ist kein Musterstil, aber den Italienern einen Vorwurf daraus zu machen, daß sie nicht bei den französischen oder deutschen Vorbildern beharrten, erscheint thöricht. Ebenso gut könnte man sie für die verschiedenen Farben des südlichen Himmels, für die andere Configuration des italischen Landes und die abweichenden Typen der dort heimischen Flora zur Verantwortung ziehen. Jedenfalls spielt die Gothik in Italien nicht die gleiche Rolle wie diesseits der Alpen und durchdringt dort nicht vollständig die Phantasie. Sie bleibt, wie bereits Schnaase bemerkt hat, auf der ursprünglichen Stufe der Entwickelung stehen, verarbeitet dauernd primitive Formen. Ein Fortschritt, namentlich in der Richtung, daß das Handwerksmäßige immer selbständiger auftritt, in verschlungenem Maßwerke, in krausen Bogenlinien sich großes technisches Geschick mit geringer Empfindung breit macht, findet in Italien nicht statt. Die spätgothische Architektur hat hier keine Heimat. Dagegen beginnt namentlich in den einschiffigen Kirchen des vierzehnten Jahrhunderts der Sinn für räumlichen Wohllaut, für anmuthige Maßverhältnisse bereits deutlich anzuklingen.

Vollends die italienische Skulptur und Malerei des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts entziehen sich den gothischen Einwirkungen. Während im Norden selbst die Werke der Kleinkunst den architektonischen Regeln unterworfen werden, die Rücksicht auf die bauliche Umgebung vorzugsweise die plastischen

Linien bestimmt — das in der gothischen Plastik typische Herausbiegen der einen Hüfte wird nur verstanden, indem man sich die Figuren von schlanken Pfeilern begrenzt denkt —, haben in Italien Plastiker und Maler sich selbständige Aufgaben gestellt, suchen die Einen der reinen plastischen Form Herr zu werden, die Anderen das Element lebendiger Wahrheit der Composition einzuverleiben. Um die Pisaner Bildhauerschule und Giottos Wirksamkeit zu erklären, hat noch Niemand von der gothischen Architektur den Ausgangspunkt genommen.

Während dieser Vorgänge auf rein künstlerischem Gebiete vollzog sich aber im Kreise der Bildung in Italien ein Prozeß, dessen siegreicher Ausgang auch die Architekten, auch die Bildhauer und Maler gründlich verwandelte, dessen Folgen sich in der Phantasie wie im Auge und in der Hand der Künstler nachweisen lassen. Die humanistische Bewegung trat ein.

Eine merkwürdigere Gruppe von Männern, als die italienischen Humanisten, hat weder vorher noch nachher die Sonne beschienen. Man kann sie keinem der bestehenden Stände einreihen, ihr Wissen und ihre Thätigkeit keinem der gangbaren Fächer unterordnen. Sie verspotten das beschränkte Standesbewußtsein, sie eifern gegen das Handwerk, gegen das Fach- und Zunftmäßige. In ihren Ansprüchen kaum zu befriedigen, schränken sie doch ihren Pflichtenkreis nach den Geboten der persönlichen Laune ein. Sie nahmen Antheil an der Verwaltung des Staates, verstanden es aber, die gewöhnlichen Lasten eines Staatsdieners von sich fern zu halten, sie blickten nach kirchlichen Pfründen aus, ohne sich aber um die priesterlichen Obliegenheiten ernstlich zu kümmern; von politischen Interessen erfüllt, bekennen sie sich dennoch zu weitaussehender weltbürgerlicher Gesinnung; indem sie ihren Patriotismus betonen, verdingen sie ihre Dienste, den persönlichen Vortheil allein im Auge, an einzelne mächtige Personen; der Besitz kirchlicher Aemter schließt bei ihnen die Gleichgültigkeit gegen religiöse Gedanken nicht aus. Von unbezwinglicher Sehnsucht nach dem Idealen getrieben, versenken sich die Humanisten in das Studium des klassischen Alterthums. Mit welcher Begeisterung sie sich demselben hingaben, dafür lassen sich zahlreiche, übrigens wohlbekannte Beispiele anführen. Aber auch der Lebenspraxis blieben sie nicht fremd und wenn man einen Augenblick glaubt, ihr

schwärmerischer Sinn entziehe sie der Wirklichkeit und bilde ihr auszeichnendes Merkmal, so entdeckt man gar bald, daß feine Weltklugheit ihnen in nicht geringerem Grade eigenthümlich sei. Mitten in ihren idealen Beschäftigungen vergaßen sie nicht auch das Nützliche und Brauchbare. „Quintilian und Cicero lehren dich Beredtsamkeit, Vegetius unterweiset dich in der Kriegskunst, wie der Staat zu lenken sei, unterrichtet dich Aristoteles, willst du das Land bebauen, so ist dir Virgil unentbehrlich, bei der Kindererziehung benütze Plutarch als Rathgeber, wie dein Weib zu regieren sei, darüber gibt dir Francesco Barbaro der Venetianer die beste Auskunft." Durch solche Fingerzeige glaubt Aeneas Sylvius das Studium der Alten am wirksamsten zu empfehlen.

So entschlüpfen die Humanisten den meisten festbegrenzten Begriffsbestimmungen und will man sie nach dem herkömmlichen Maßstabe beurtheilen, erscheinen sie vollends räthselhaft. Denn dann entdeckt man an ihnen kaum andere als verwerfliche Eigenschaften. Sie sind scheelsüchtig, eitel, egoistisch, unstet in ihren Neigungen, wie wetterwendisch in ihren Ansichten. Auch der Umfang und die Tiefe ihres Wissens lassen sich anfechten. Weder hält der Vorrath ihrer Kenntnisse von den Griechen und Römern den Vergleich mit der modernen Alterthumswissenschaft aus, noch erscheint ihre Würdigung des antiken Genius überall zutreffend und wahr. Ihre Geschichtswerke entbehren der kritischen Grundlage, ihre poetischen Schriften, glücklicher Weise für ihren Nachruhm jetzt meist verklungen und vergessen, erinnern allzuhäufig daran, daß nicht innerer Drang, sondern äußerer Zwang bei ihrer Schöpfung waltet, den Briefen mangelt der persönliche Hauch. Jene Gattung von Schriften, welche durch frische Gedanken und eine lebendige Form anzieht, unmittelbar wirkt, die Invektiven, welchen schlimmen Einblick gewähren sie uns wieder in die sittlichen Verhältnisse der Humanisten! Und alle diese Schwächen entdecken nicht erst wir nach Jahrhunderten. Sie waren auch den Zeitgenossen kein Geheimniß. Sie wurden bei der herrschenden Schmähsucht von jedem Humanisten in Bezug auf die übrigen schadenfroh enthüllt, wo möglich noch übertrieben und grell gefärbt. Daß Filelfo ein Dieb und Schandmensch sei, rief Poggio in alle Welt hinaus, daß Niccoli eigentlich zu den Ignoranten gehöre,

glaubt wieder Filelfo erhärten zu können; nach Hunderten zählt Fazio die Sprachfehler des Valla, der seinerseits wieder an Poggios Latein viel zu mäkeln hatte. Wie oft der Vorwurf des Plagiates, der Undankbarkeit, der Selbstüberhebung hin und her geschleudert wurde, ist kaum zu zählen.

Trotzdem zollen die Zeitgenossen den Humanisten die höchste Verehrung, werden ihre Ansprüche als vollkommen berechtigt angesehen, gewinnen sie großen Anhang und zwingen auch geheime Gegner, Achtung wenigstens zu heucheln. Noch jetzt athmen wir frische Morgenluft, wenn wir ihnen näher treten, jauchzen wir fröhlich auf, sobald wir das Bild eines Humanisten erblicken. Wie zauberhaft wirkten sie erst auf ihre unmittelbare Umgebung! Für weite Kreise setzen die Humanisten unwiderruflich die Regeln des Lebens fest, allen Stammgenossen erscheinen sie in idealem Lichte. Forscht und fragt man nun nach den Gründen so großer Gewalt und mächtigen Ansehens, so lautet die Antwort: Die Humanisten offenbaren der Welt wieder einmal ganze Menschen, sie zeigen sich als vollendete, in sich abgeschlossene Persönlichkeiten, sie setzen ihre volle individuelle Kraft bereitwillig bei Allem; was sie thun, ein, sie streben nach einem harmonischen Dasein, sie empfehlen eine ebenmäßige Entwickelung aller Vermögen, sie befriedigt nur eine universelle Bildung. Petrarcas, des ältesten Humanisten, gemeinverständliche Definition des Idealmenschen, derselbe soll in seiner Person den Geschichtsforscher, Dichter, Philosophen und Theologen vereinigen, umschreibt Pico della Mirandula poetisch und weitumfassend in folgender Weise: „Ich schuf dich, spricht der Schöpfer zum Menschen, als ein Wesen, weder himmlisch noch irdisch, weder sterblich noch unsterblich allein, damit du dein eigener freier Bildner seiest. Die Thiere bringen aus dem Mutterleibe ihr fertiges Wesen mit, die Engel sind von Anfang an, was sie in Ewigkeit bleiben werden. Du allein hast eine Entwickelung, ein Wachsen nach freiem Willen, du hast die Keime eines allartigen Lebens in dir."

Die Humanisten brechen mit wichtigen Grundsätzen des Mittelalters. Diese letzteren setzen eigentlich voraus, daß der Einzelne sich als solcher unheimlich fühle und die Hilflosigkeit durch Selbstbeschränkung, Unterordnung und Vereinigung mit Anderen zu einem festen Körper aufzuheben strebe. Daß sich ein

Individuum selbst genüge, entspricht ebensowenig den mittelalterlichen Anschauungen, wie die Universalität des Wissens, welche die Humanisten erringen wollen oder die Ruhmessehnsucht, welche ihre Seele erfüllt. Die „famae immortalis gloria", welche Petrarca zu erreichen hofft, ist ein dem Mittelalter fremder Begriff. Diese Abkehr von überlieferten Anschauungen verminderte nicht den Einfluß der Humanisten. Lag doch in der landschaftlichen Natur Italiens, in der Anlage der Menschen, in der historischen Stellung des Volkes eine stetige Aufmunterung zu ihrer Thätigkeit. Unter dem südlicheren Himmel erscheint der frohe Lebensgenuß gleichsam als ein natürliches Recht; der geringere Zwang zu schwerer Arbeit gestattet dem Körper eine freie Entwickelung, verhindert die einseitige Ausbildung der einen oder der anderen Kraft. Der Italiener gewinnt ohne Mühe die Fähigkeit, irgend einer Beschäftigung nachzugehen, ohne daß seine Persönlichkeit mit ihr untrennbar verwächst, oder sein Wesen von dem ergriffenen Berufe ausschließlich die Richtung empfängt. Er hat kein ausgeprägtes Standesbewußtsein, wahrt sich die freie Uebersicht, die gewandte Beweglichkeit für alle Lebenslagen. Da zwischen Stadt und Land, zwischen Adel und Bürgerthum kein schroffer Gegensatz besteht, in den Verfassungen besonders der toskanischen Städte ein gewisses flüssiges Element waltet, in diesen kaum etwas anderes fest ist, als das Zutrauen zur persönlichen Tüchtigkeit der Bürger, so wird die natürliche Anlage durch das politische Zusammensein nur gekräftigt, zu einem bewußten und gewollten Charakterzuge ausgebildet. Der Unterschied zwischen den Humanisten und den anderen Italienern beruht nur auf der durchsichtigen Klarheit ihres Denkens und der scharfen Consequenz ihres Willens. Sie gehen ihren Zeitgenossen voran, stellen sich aber nicht ihnen gegenüber, wie sie auch in Bezug auf politische Anschauungen und patriotische Gesinnung sich keineswegs von ihren Landsleuten trennen, sondern nur deutlicher und früher aussprechen, was diese unklar fühlen.

Dieser Zusammenhang mit dem nationalen Bewußtsein rechtfertigt die humanistische Neuerung und erklärt ihren glänzenden Erfolg. Aber wie jede Neuerung, auch die weitgreifendste, es liebt, sich mit einem historischen Rechtstitel zu schmücken, weil der Hinweis auf die Vergangenheit die Verantwortlichkeit mindert, so behaupteten auch die Humanisten, in dem klassischen

Alterthume ihr Muster zu besitzen. Für sie war freilich die Berufung auf die Antike noch mehr als ein bloßes Mittel, ängstlich conservative Gemüther zu beschwichtigen. Wenn sie vor ihre Mitbürger mit dem stolzen Bekenntnisse traten: das tiefste Empfinden, das reichste Wissen, das kräftigste Wollen ist des Humanisten Eigenthum, wenigstens sein Ziel; nur die Grenze, welche dem Menschen überhaupt gesetzt ist, erkennt er als Schranke seines Vermögens an, innerhalb dieser Grenze bewegt er sich frei und erstrebt er das Höchste; wenn sie sich als „uomini singulari" hinstellten und darauf hin ihre Ansprüche auf Macht und Geltung im Gemeinwesen bauten: so mußten sie gegen den Entwurf gewappnet sein, als begehrten sie Unerhörtes. Der Glauben an Heldenkraft gedeiht dort nicht, wo der Heroencultus völlig unbekannt ist. Zeigt aber nicht das Alterthum zahlreiche Beispiele hervorragender Männer, deren Macht und Ruhm in ihren persönlichen Vorzügen gegründet ist, enthüllt nicht die Geschichte der Griechen und Römer eine wahre Heroengalerie, in welcher alle menschlichen Tugenden vollendet geschaut werden können? Und wenn die Humanisten weiter den höchsten Werth darauf legten und es mit Recht als ihre Eigenthümlichkeit bezeichneten, daß sie nur auf die Ueberzeugungen der Menschen wirken, durch die erschütternde Wahrheit der Gedanken und die unwiderstehliche Gewalt der Rede Einfluß üben, so empfahl sich ihnen abermals die Antike, um von ihr Gedanken und insbesondere die Ausdrucksmittel zu holen. Denn bei den Alten bestimmt nur das Gewicht der Gedanken ihren Werth, da keine kirchliche Autorität für sie eintritt, keine religiöse Satzung ihre gläubige Annahme befiehlt. Die lateinische Sprache aber, abgesehen von ihren formellen Vorzügen, ihrer inneren Vollendung und Abgeschlossenheit, macht gerade durch ihren regelmäßigen Bau den feineren individuellen Ausdruck, die besondere persönliche Färbung anziehend und verdienstlich.

So dient das klassische Alterthum dazu, die Stellung der Humanisten zu befestigen, ihre Bestrebungen nach allen Richtungen zu fördern. Indem sie die antike Cultur anpreisen, loben sie das eigene Ziel, indem sie sich mit klassischen Studien beschäftigen, verfolgen sie auch praktische Interessen und vermehren die Mittel ihrer persönlichen Wirksamkeit. Dadurch unterscheiden sie sich von den Antiquaren, welche dem Alter-

thume gegenüber ihre eigene Individualität vollständig aufgeben, sich in jenes vergraben und mit der erweiterten Kenntniß der Antike zufrieden sind. Ciriaco der Ankonitaner, der unermüdliche Sammler, dem jedes griechische Denkmal von unendlichem Werthe erschien, keine Reise beschwerlich dünkte, wenn sie nur sein Wissen von der Antike bereicherte, bietet uns nicht das reine Bild des Humanisten und stand auch bereits bei seinen Zeitgenossen nicht im Ansehen eines Heros. Man kann es tadeln, daß die italienischen Humanisten das klassische Alterthum vielfach nur als Schemel des eigenen persönlichen Triumphes benützten, den antiken Helden huldigten, nur damit ihre eigene große Natur eine ähnliche Anerkennung fände: immerhin trafen sie mit volksthümlichen Anschauungen zusammen. Die Italiener glaubten nicht allein in der römischen Geschichte die Anfänge ihrer nationalen Entwickelung zu lesen, sie faßten auch das klassische Alterthum vorzugsweise als heroisches Zeitalter auf. Je undeutlicher ihnen die Verknüpfung der einzelnen Ereignisse vorschwebte, je dunkler der allgemeine historische Hintergrund erschien, desto heller und kräftiger hoben sich die Heldengestalten ab. Das klassische Alterthum war für sie keine Volksgeschichte, sondern eine Bilderreihe hervorragender Persönlichkeiten. Wie gewaltig aber im fünfzehnten Jahrhundert der Reiz einer magischen Persönlichkeit wirkt, welchen mächtigen Einfluß einzelne Individuen auf das Schicksal des Landes üben, wie z. B. die Dynastien nicht auf die Rechte der Legitimität, sondern auf die rein persönliche Kraft gegründet werden, auch Republiken von einzelnen Individuen sich regieren lassen, sogar der päpstliche Thron dem allgemeinen Zuge sich nicht entziehen kann und an die Stelle kirchlicher Grundsätze in der Politik persönliche Interessen setzt, das Alles ist in dem vortrefflichen Buche Jacob Burckhardts über die Cultur der Renaissance geistreich erörtert.

Sollte der Humanismus die künstlerische Phantasie allein aus seinem Wirkungskreise ausgeschlossen haben? Die Vertreter desselben finden als Kanzler in der politischen Rathsstube eine heimische Stätte, als Curialen begrüßen wir sie im Vatikan, an den fürstlichen Höfen übernehmen sie die Sorge für sinnige Unterhaltungen und poetische Zerstreuungen: und nur die Werkstätte des Künstlers hätten sie vermieden, die selbst an das Leben einen künstlerischen Maßstab legen und der Herrschaft der Phan-

tasie in ihrem ganzen Handeln und Wirken huldigen? An ihre Gleichgültigkeit kann man schon aus dem einen Grunde nicht glauben, weil sie die öffentliche Meinung in Italien repräsentiren, von ihrem Urtheile nach allgemeiner Uebereinstimmung der Werth aller Thaten und Vorgänge abhängig gemacht wird. Als kritisches Organ der Nation mußten sie auch der bildenden Kunst ihre Aufmerksamkeit zuwenden. Daß dieses geschah, lehrt ein bekanntes Beispiel aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Als der Reliquienschrein des heiligen Zenobius dem Lorenzo Ghiberti 1439 zum Gusse übertragen wurde, erbat man sich auch die Mitwirkung des Lionardo Bruni aus Arezzo, des Mannes, der als Staatsmann, Latinist, Geschichtsschreiber gleich hoch steht, unter den Humanisten von Florenz in erster Reihe genannt wird. Er sollte das Epitaphium des Schreines entwerfen. Demselben Lorenzo Ghiberti war auch die Aufgabe zugefallen, die östliche Pforte des Baptisteriums — die Pforte des Paradieses nannte Michelangelo das Werk — mit Reliefs aus dem alten Testamente zu schmücken. Die Besteller des Werkes, die Kaufmannszunft, verlangten in Bezug auf die Wahl der Gegenstände gleichfalls den Rath des Lionardo Bruni. Er ging bereitwillig auf die Sache ein und empfahl nur solche Szenen darzustellen, welche eine reiche Mannigfaltigkeit der Zeichnung zulassen und ihrem Inhalte nach sich leicht dem Gedächtnisse einprägen; er wählte dieselben selbst aus und erklärte seinen guten Willen, sich mit dem Künstler in unmittelbare Verbindung zu setzen und gemeinsam mit diesem sich über die Bedeutung der einzelnen Szenen zu verständigen.[4])

Daß der Vorgang auch sonst die humanistischen Kreise beschäftigte, sehen wir aus dem Briefwechsel des Camaldulensergenerals Traversari, des Repräsentanten des Humanismus in der Mönchskutte, mit seinem Freunde Niccolo Niccoli. Dieser, der leidenschaftlichste Büchersammler in Florenz, dem sonst ein stillvergnügtes Dasein am meisten behagte, äußert dennoch auch das regste Interesse an den bildenden Künsten; zum vollen Lebensgenusse, meinte er, gehöre auch eine künstlerische, die Phantasie anregende Umgebung. In einem Briefe nun an Traversari gab auch er sein Urtheil über die Ghibertische Thüre ab. Traversari in der uns erhaltenen Antwort billigt dasselbe, nur fürchtet er die allzugroße Hast des ausführenden Künstlers,

tröstet sich aber mit dem Gedanken, daß ja Lionardo Bruni seine Mitwirkung zugesagt habe.

Zum sachlichen Interesse tritt in manchen Fällen auch die persönliche Theilnahme hinzu. Vespasiano Florentino erzählt in seinen bekannten Biographien berühmter Italiener aus dem fünfzehnten Jahrhundert, daß der bereits erwähnte Niccoli nicht allein mit allen Gelehrten, sondern auch mit vielen Künstlern in freundschaftlichem Verhältnisse stand, mit Brunellesco, Donatello, Luca della Robbia, Ghiberti ähnlich vertraut wie mit Poggio, Bruni u. A. verkehrte. Er bestätigt, was wir auch sonst wissen, daß bei dem alten Cosimo Medici der Kunstsinn mit der Liebe zu Künstlern Hand in Hand ging, die Freude an künstlerischen Schöpfungen die Achtung für die Künstler steigerte, das Interesse, welches er an den letzteren nahm, ihn zu reichen Kunstunternehmungen bestimmte.

Diese vertraulichen Beziehungen hätten schwerlich gewaltet, sie würden sich gewiß nicht dauernd erhalten haben, wäre nicht ein wahlverwandter Zug zwischen den Humanisten und den italienischen Künstlern vorhanden gewesen. Die ersteren konnten leicht Kunst und Künstler fördern, die letzteren durften ohne Scheu das Mäcenatenthum der Humanisten anerkennen, auf ihre Meinung schwören, ihre Gestalten im Bilde verewigen, hatten doch die Einen wie die Anderen einen ähnlichen Ausgangspunkt, ein gleiches Ziel.

Was die Humanisten in ihrem Kreise anbahnten und durchführten, dasselbe, freilich innerhalb engerer Grenzen, erstrebten auch die Architekten, Bildhauer und Maler Italiens im fünfzehnten Jahrhundert. Auch sie reizte der Ruhm übersichtlicher, vielumfassender Bildung, auch sie liebten es, in ihren Werken die Tüchtigkeit ihrer individuellen Natur zu offenbaren, ihre persönliche Größe zu bekunden.

Das darf uns nicht stören, daß die Künstler in ihren äußeren Beziehungen und bürgerlichen Verhältnissen das mittelalterliche, zünftige Wesen nicht abstreifen. Wir besitzen zahlreiche Zunftvorschriften aus dem vierzehnten Jahrhundert, welche das spätere Zeitalter nicht ausdrücklich abschaffte, und Statuten der Künstlergilden aus dem fünfzehnten Jahrhundert, welche sich enge an die älteren Ordnungen anschließen. Wir lernen aus denselben z. B. die Maler von Florenz als eine halbkirchliche

Corporation kennen, welche unter dem Schutze des h. Lucas steht, alle gebotenen Feiertage festlich begeht, ihre Zusammenkünfte in einer Kirche hält. Der Zunftmeister übt eine ausgedehnte Disziplinargewalt, überwacht auch das sittliche Betragen der Mitglieder. Die Pflichten der letzteren sind genau bemessen; sie müssen (in Padua) eine Lehrzeit von drei Jahren bestehen, sie dürfen keine schlechten Farben, kein deutsches Blau für Ultramarin, gebrauchen; ihre Rechte den Fremden und Nichtzünftigen gegenüber werden aber mit der gleichen Genauigkeit umschrieben. Diesen alterthümlichen Satzungen entspricht auch die noch lange Zeit hindurch festgehaltene Sitte, Malerwaaren auf dem Markte in Botteghen feilzubieten. In diesem Sinne werden noch spät im fünfzehnten Jahrhundert die Contracte mit ängstlicher Pünktlichkeit, wie wir sagen würden, ohne alle Rücksicht auf den künstlerischen Genius abgeschlossen. Der Maler verspricht die schönsten Farben anzuwenden, das feinste Gold nicht zu sparen, es an Fleiß und zierlicher Arbeit nicht fehlen zu lassen, überhaupt ganz nach dem Willen des Bestellers zu verfahren. Auch das ist bezeichnend, daß Donatello, als er von Cosimo Medici mit einem rothen Mantel und einem Festgewande beschenkt wurde, wie es Vornehme zu tragen pflegten, sich nicht mit denselben bekleiden wollte, „perche gli pareva essere delicato.“

In der äußeren Lebensstellung bewahren die Künstler noch lange die frühere Einfachheit, da tönt noch, wenn man anklopft, der alte Handwerksboden wieder. Betrachtet man sie dagegen bei ihrer Arbeit, im Wiederscheine ihrer Werke, so gewinnt man die sichere Ueberzeugung, daß sich ihre eigentliche, tiefere Natur doch vollständig geändert habe. Sie haben bei ihrem schöpferischen Wirken nicht mehr das alte Publikum vor Augen und sind zu ihren Werken in ein durchaus neues Verhältniß getreten.

Auf Volksthümlichkeit im trivialen Sinne des Wortes, so daß die große Masse sich ergötzt und darin wieder findet, können die Renaissancewerke keinen Anspruch erheben. Das war ein Vorzug, wenn es ein Vorzug genannt werden kann, der späteren gothischen Kunst. Als Geduldsproben konnten die Details der Bauten angestaunt werden, durch die breitspurige Erzählung, durch die übertriebene Schilderung einer jeden Empfin-

dung befreundeten sich die Bilder auch dem eng begrenzten Geiste. Die Renaissancekünstler kannten solche Wirkungsmittel nicht. Vielfach liegt bereits der Inhalt ihrer Bilder dem unmittelbaren Verständniß der großen Menge fern. Dann aber setzt das Maßvolle, fein Abgewogene, sinnlich Schöne, das sie den Darstellungen zu Grunde legen, einen durch den Besitz reicher Bildung empfänglich gemachten Beschauer voraus. Sie wenden sich an eine geistige Aristokratie, an die Wissenden im Volke, von welchen allein sie vollkommene Anerkennung hoffen. Mit richtigem Instinkte hat sie daher Savonarola mit den Philosophen und Poeten, welche tausend Fabeln erzählen und den Ursprung der Fürsten bis auf die Götter hinaufleiten, zusammen in den Bann gethan.

Eine noch viel durchgreifendere Neuerung wird in dem Verhältnisse des Künstlers zu seinem Werke beobachtet. Er hat die umfassendsten technischen Studien angestellt. Will ihm das Schicksal wohl, so beginnt er die artistische Vorbereitung in der Werkstätte des Goldschmiedes, wo er nach dem damals herrschenden Zuschnitte der Goldschmiedekunst sowohl die Elemente der Malerei wie jene der Plastik kennen lernt. Aber auch sonst erscheint es nicht ungewöhnlich, daß der Einzelne sich in mehreren Kunstgattungen versucht und erprobt, der Architekt über sein Fach hinaus greift und mit dem Bildhauer wetteifert, der letztere auch als Maler thätig auftritt. Wird schon auf diese Weise die technische Einseitigkeit abgeschliffen, dem Künstler ein freierer Spielraum für die Entfaltung seiner Kräfte gegönnt, so wird vollends durch die Erweiterung der technischen Mittel wie die Uebersichtlichkeit der persönlichen Bildung, so die unbedingte Herrschaft über das Material gewonnen.

Das fünfzehnte Jahrhundert gilt auch im Kreise der Kunst als die Zeit der Entdeckungen und Erfindungen. Dieselben mögen im Vergleiche zu den geographischen Entdeckungen und den Umwälzungen auf anderen Gebieten des Geistes kleinlich und unbedeutend erscheinen. Die überaus wichtige Erfindung der Oelmalerei ausgenommen, die übrigens gar nicht Italien verdankt wird, haben wir es beinahe ausschließlich nur mit dem Nachweise praktischer Hilfsmittel, technischer Erleichterungen zu thun. Eifrig wirft sich der Eine auf das Studium der Anatomie; der genauesten Messung unterwirft der Andere den mensch-

lichen Körper; ohne Ruhe und Rast späht der dritte nach den Geheimnissen der Perspektive; mit wahrem Enthusiasmus werden die mathematischen und physikalischen Disziplinen bearbeitet, unermüdet Versuche mit Farbenmischungen angestellt. Die Sicherheit des Künstlers wächst, die Meisterschaft über das Material wird nahezu erreicht. Zu einer Schaustellung der gewonnenen Fertigkeiten gibt er sich aber doch nicht her, technische Virtuosität bleibt nicht sein höchstes Ziel.

Hat der Künstler durch seine anatomischen Studien das Grundgerüste des menschlichen Leibes erkannt, durch wiederholte Messungen die richtigen Verhältnisse der einzelnen Glieder und Theile erfahren, ist ihm klar geworden, wie Licht und Farbe auf den Schein der Körper wirken, ihre Entfernungen mitbestimmen, so steht er erst vor seiner Hauptaufgabe: die ganze Fülle und Schönheit der wirklichen Natur auf sein Werk zu übertragen. Er hat das richtige Bewußtsein, daß die reine Zeichnung, das lebendige Colorit, die Wahrheit und sinnenfällige Deutlichkeit der Darstellung wesentlich dazu dienen sollen, die Erscheinungswelt liebevoll und mit inniger Empfindung wiederzugeben. Wie wäre er aber dieses zu thun im Stande, wenn nicht der Reiz der Schönheit auch ihn getroffen hätte, nicht die Lust und Freude an der reichen Natur sein Wesen bewegte? So tritt seine Persönlichkeit in den Vordergrund. Die frische Empfänglichkeit des Künstlers für das Anmuthige, Zierliche, Hohe, sein lebendiger Sinn für das Charakteristische und Bedeutende in seiner Umgebung, sein umfassendes Interesse an allen Erscheinungen des Daseins sind die nothwendigen Voraussetzungen seines Wirkens. Mit einem Worte, der Besitz künstlerischer Bildung, welche über das Einzelne hinauszugehen vermag, das Ganze zusammenfaßt, in jede That die volle Persönlichkeit legt und dennoch die letztere frei und unbefangen erhält, welche die Stimmungen abzutönen versteht und sich einer großen Beweglichkeit der Vorstellungen rühmen kann, gibt die sichere Gewähr des Gelingens.

Als hohes Glück durfte es der Renaissancekünstler preisen, daß ihm nicht zugemuthet wurde, alle Gegenstände, die er darstellen wollte, auch im Inhalte selbst zu erfinden. Der erweiterte und veränderte Anschauungskreis führte ihm allerdings auch einzelne neue Motive zu; doch blieb es im Ganzen bei den

überlieferten biblischen und legendarischen Aufgaben. Die Renaissancekunst hört nicht auf, christliche Historien zu schildern. Sie gewann dadurch den Vortheil, daß sie die allgemeine Verständlichkeit der Darstellung voraussetzen durfte, der stets mißlichen Frage: Wer und was mag wohl in dem Bilde gemeint sein, aus dem Wege ging. Dem Künstler aber wurde die Möglichkeit geboten, daß er sich nicht erst mit der Verdeutlichung des Gegenstandes abplagen mußte, sondern unmittelbar in frischer Kraft an die schöne Gestaltung desselben schreiten konnte. Er streitet nicht gegen den religiösen Sinn, verwandelt aber, was früher vielleicht nur die Auferbauung förderte und den frommen Glauben stärkte, in eine köstliche Augenweide. Ihm genügt es nicht, die Vorgänge, die er zu schildern hat, psychologisch wahrscheinlich zu machen, wie es Giotto bereits versucht; seine Phantasie kleidet die Helden des Glaubens in Formen, welche dem Auge wohl thun, Kraft, Würde, Anmuth u. s. w. offenbaren. Vasari sagt von der Relieftafel Ghibertis, welche Adam und Eva im Paradiese darstellt: „der Künstler wandte unendlichen Fleiß auf, sie mit den schönsten Gliedern zu schmücken, indem er zeigen wollte, daß gleich wie sie von der Hand Gottes geschaffen, die herrlichsten von allen Geschöpfen waren, die jemals lebten, auch er sie vollkommener bilden müsse, wie irgend eine seiner früheren Gestalten, und gewiß war dieß wohlbedacht."

Von ähnlichen Erwägungen scheinen auch sonst die Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts auszugehen. Sie können sich die Patriarchen und Männer des alten Testamentes nur als stattliche Erscheinungen denken, als Urväter auch in dem Sinne ungebrochener Kraft, makelloser Schönheit, und die da begnadet waren, das Antlitz Christi zu schauen, seine Freunde und Bekenner, wie sollte sie die Phantasie wieder verkörpern, wenn nicht als mächtige, dem Gewöhnlichen und Gemeinen entrückte Gestalten, voll Hoheit und Würde? Hier kamen nun die technischen Experimente und Naturstudien dem Künstler zu Statten. Sorgfältig wurde die Umgebung geprüft, und was sie an brauchbaren Motiven darbot, ausgewählt, wohllautend mußten die Verhältnisse der einzelnen Gestalt sein, rein und lauter die Umrisse, ausdrucksvoll der Kopf, zierlich herabwallend das Gewand, klar die Bewegung, ruhig gemessen die Haltung. Gilt es, eine größere Zahl von Individuen auf einem Plane vereinigt zu

zeichnen, so löst sich der Haufen in fein gegliederte Gruppen; wenigstens in die erste Reihe wird gestellt, was das Auge reizt und das Gemüth anregt; anmuthige Frauen, schöne Jünglinge, prächtige Kinder. Und wenn die handelnden und theilnehmenden Personen von einer Landschaft eingerahmt werden oder eine Architektur als Hintergrund besitzen, so wird auch hier Reichthum und Fülle, Schönheit der Linien und Glanz der Farben nicht gespart, um einen großen Eindruck hervorzurufen.

Vor Allem wird die unmittelbarste Lebendigkeit der Darstellung angestrebt. Im Anfange leidet zuweilen unter der packenden Wahrheit die vollendete Schönheit. Es will uns nicht recht gefallen, daß in den Erzählungen von den Großthaten des fünfzehnten Jahrhunderts der Schein der Wirklichkeit so stark betont wird, als ob die Täuschung der Sinne das eigentliche Ziel der Kunst bildete, daß von Zeitgenossen der Künstler als größtes Lob die „spirantes tabulae und loquentia saxa“ erwähnt werden. Abgesehen davon, daß auch im Alterthume diese Eigenschaft der Kunstwerke am häufigsten hervorgehoben wird, haben wir es in der ersten Renaissanceperiode keineswegs mit einem trockenen Abschreiben der äußeren Natur zu thun. Das Uebertragen längst vergangener Vorgänge in die unmittelbare Gegenwart, dieser sogenannte Realismus der Darstellung, so daß wir nicht altbiblische Helden, sondern florentiner Individuen schauen, ist gleichzeitig ein Erheben des besonderen historischen Ereignisses in eine allgemeine menschliche That. Wie sollen wir uns für jenes erwärmen und begeistern, wenn es uns nicht ganz unmittelbar nahe, greifbar oder faßlich vor das Auge gestellt wird? Und läßt sich ferner die Wahrheit einer Situation, einer Empfindung und Begebenheit überhaupt besser beweisen, als indem man sie als wirklich, in diesem Augenblicke, unter uns entstanden und geschehen schildert?

Diese zuweilen fast einseitige Energie, dem Kunstwerke Wahrheit und Lebendigkeit als Haupteigenschaften aufzuprägen, verdiente nur dann Tadel, wenn man von der Natur gering gedacht, das Leben wenig geschätzt, zu den Reizen der Wirklichkeit sich stumpf verhalten hätte. Niemals aber flammte die Begeisterung für das Naturschöne so hoch, niemals stand der Lust, das Leben zu genießen, und Wonne aus dem Dasein zu schöpfen, ein so feines Verständniß des Lebens und der anmu-

thigen Naturformen gegenüber. So stark die Begehrlichkeit, so tief war auch die Empfindung. Und doch hatte sich die äußere Natur Italiens nicht verändert, die Landschaft war nicht über Nacht reizender geworden, die Linien hatten nicht plötzlich Feinheit, die Proportionen nicht Wohlklang gewonnen. Was sich geändert hatte, was gestiegen war, das ist die Empfänglichkeit der Menschen, das ist der heitere Sinn, der überall nur gewahrt und versteht, was Fröhlichkeit weckt, zum Genusse auffordert, stolz vom menschlichen Dasein denken läßt. Indem die Künstler diesen fröhlichen Ton in ihren Werken festhielten, das Ungetrübte, Holde oder Markige und Hohe mit Vorliebe darstellten, hoben sie auch ihre Auffassung über das Triviale mechanischer Naturnachahmung und verliehen ihren Gestalten bei aller Lebendigkeit und Wahrheit einen idealen Schein.

Es gibt ein altes florentinisches Carnevalslied. Lorenzo Medici hat es gedichtet und dem Triumphe des Bacchus und der Ariadne geweiht. Der Refrain dieses Liedes:

Quant' è bella giovinezza
Che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto, sia:
Di doman non c'è certezza

klingt unwillkürlich an, wenn man die Kunstwerke des fünfzehnten Jahrhunderts an sich vorübergleiten läßt. Damit hat man den Kern der letzteren noch keineswegs ergründet, daß man z. B. durch die Schilderung des Erzvaters Noah im Pisaner Camposanto sich an ein toskanisches Winzerfest erinnern läßt, die Hochzeit Isaaks mit Rahel als das Spiegelbild eines florentinischen Hochzeitsfestes auffaßt, bei der Darstellung der Geburt Johannes an das Wochenbett einer wackeren florentinischen Bürgersfrau denkt, welches offenbar dem Maler vorschwebte. Gewiß haben scharfe Naturbeobachtung und realistischer Sinn bei dem Entwurfe der einzelnen Bilder mitgewirkt; ebenso gewiß hat sich aber eine Begebenheit niemals so ereignet, wie sie uns die Werke der alten Renaissanceperiode bei aller Lebenswahrheit zeichnen. Es weht durch die Darstellung ein fröhlicher Ton, es herrscht durchwegs eine festliche Stimmung; alles Trübe wird vermieden, alles Hochpathetische, was heftige Empfindungen und gewaltsame Leidenschaften wecken könnte, gemildert, in die Freuden des Augenblickes versenkt sich die Phantasie, dem

Leben zu entlocken, was es an Lust gewährt, arbeitet der Geist. Ebensowenig als der Künstler das Eckige, Grobe im Ausdrucke, die schroffen Gegensätze in den Charakteren vorschiebt, gefällt er sich in der Wiedergabe scharfer Farbencontraste. Eine gleichmäßige, milde Helle verbreitet sich über das Bild, verklärt die Wirklichkeit, umgibt mit holdem Scheine die Schilderung.

Zwei Merkmale bezeichnen daher das Wesen des Renaissancewerkes: das unbefangene Hinausgreifen in die reiche Erscheinungswelt, an deren Formenfülle sich das Auge des Künstlers sättigt, für deren wahre und lebendige Wiedergabe bis zur feinsten Einzelheit die Phantasie sich empfänglich erweist und dann das sinnige Einweben der persönlichen Stimmung und individuellen Empfindungsweise in die Darstellung, so daß diese auch als unmittelbare Enthüllung der Künstlernatur gelten darf. Das Recht zu dem letzteren wäre nur dann zu bestreiten, wenn die Einmischung des persönlichen Elementes nicht in ganz naiver Weise stattfände und wenn die individuelle Stimmung und Empfindung des Künstlers nicht in der herrschenden Volksbildung ihren lauten Widerhall besäße. Die Kunstfreunde nahmen keinen Anstoß daran, daß durch die Schilderung, wie der Künstler dachte und fühlte, durchschien, da sie dem Cultus der Persönlichkeit gleichfalls zugethan waren, die Künstler aber konnten auf die Uebereinstimmung ihrer Auffassung mit dem allgemeinen Volksbewußtsein pochen. Gerade so heiter und bunt und schmuckvoll wie sie, schauten die Gebildeten der Nation das Leben an, derselbe Enthusiasmus für schöne Formen durchzog die weitesten Volkskreise. Wenn ein Mailänder Waffenschmied der Renaissanceperiode auch seinen Ambos mit köstlichen Reliefbildern zu schmücken sich verpflichtet fühlte, so spricht das wohl am deutlichsten für die ganz unbedingte Herrschaft des Schönheitssinnes und darf wohl als eine Art von künstlerischem Humanismus gepriesen werden. Alles was den Menschen umgab, sein Auge fesselte, mußte das Gepräge des Phantasievollen an sich tragen. Auch das Gewöhnliche und Alltägliche wurde durch die zierliche Form geadelt, ähnlich wie bei den literarischen Humanisten die feinsinnige Behandlung der sprachlichen Formen den Sieg über den vielleicht abgegriffenen Inhalt davon trug.

Wenn man die Formfreude und das Walten des persön-

lichen Elementes in der Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts festhält, so erfährt man auch genau, was die Nachahmung der Antike in der ersten Renaissanceperiode bedeutet. Spricht oder schreibt ein Zeitgenosse über die Kunst, gewiß ruft er laut das Beispiel der antiken Meister an. Soll ein moderner Künstler gepriesen werden, sicher fehlt dann der Vergleich mit Phidias, Lysipp, mit Zeuxis, Apelles, die hier einen ebenbürtigen Nachfolger gefunden hätten, nicht. Man muß aber nicht glauben, daß mit diesen Namen ein deutlicher Begriff von den Eigenthümlichkeiten der griechischen Plastiker und Maler verknüpft gewesen wäre. Was man von ihnen aussagt, war Plinius entlehnt; auf die Kenntniß einzelner Anekdoten schränkte sich die ganze Wissenschaft ein. Dem herrschenden Heroencultus verdankten es auch die antiken Künstler, daß sie im idealen Lichte betrachtet, mit Verehrung umsponnen wurden. Eine bestimmte Nachahmung des einen oder anderen griechischen Künstlers ist keinem Manne der Renaissance in den Sinn gekommen. Doch fehlt es nicht an nachhaltigen Einflüssen der Antike.

Das Naturstudium, von welchem die Renaissancekünstler ausgehen, wird an der Antike, dieser anderen, schöneren Natur fortgesetzt. Ließ die Wirklichkeit sie rathlos, konnten sie die richtigen Proportionen, den formenreinen und doch sprechenden Ausdruck der Köpfe, die schönen Linien, den ruhigen Fall der Gewänder, die reizende Rundung des Nackten in ihrer unmittelbaren Umgebung nicht gleich, nicht vollkommen finden, so griffen sie zur Antike und holten von dort die brauchbaren Motive. Ihre sinnlichen Eindrücke wurden durch die Beobachtung der klassischen Kunstwerke fortwährend berichtigt und vor jedem Irrthum, jeder Einseitigkeit, jedem Verfalle in das Gemeine und Trockene bewahrt. Daher begnügen sie sich auch mit ausgewählten Einzelnheiten und wissen nichts von dem geschlossenen Wesen der Antike. Der Renaissancearchitekt sieht nicht die organische Einheit des Tempelbaues; die einzelne Säule, ein isolirtes Gesims, ein Fragment eines Frieses corrigirt schon seinen Formensinn und belehrt ihn über anmuthige Bauverhältnisse. Einzelne Figuren für sich betrachtet, in Zeichnung und Modellirung genau studirt, gewähren dem Renaissancebildhauer bereits eine hinreichende Handhabe, sich im plastischen Stile zu unterrichten, und vollends bei dem älteren Renaissancemaler offenbart

mehr, was er unterläßt, welche mit der naturwahren Darstellung gewöhnlich verbundenen Mängel er beseitigt, die Kenntniß der Antike, als die positive Seite seiner Schilderung. Eine Bereicherung der Ausdrucksmittel, eine größere Sicherheit in der Anwendung der Formensprache wird zunächst durch die Antike gewonnen.

Einen weiteren und entschieden noch wichtigeren Einfluß übt aber das klassische Alterthum dadurch, daß es in seiner Kunst verwandten Stimmungen und einer ähnlichen Empfindungsweise Raum gibt, wie sie die Renaissancekunst anstrebt. Der erste und mächtigste Eindruck der Antike ist fröhlicher Jubel. Die alte Architektur, soweit sie das fünfzehnte Jahrhundert kannte, offenbart glänzende Pracht und reichen Schmuck. Selbst bei minder prunkvollem Material verleihen die wohlberechneten Verhältnisse, die Mannigfaltigkeit und Schönheit der verschwenderisch angebrachten Ornamente den Schein des Festlichen. Man kann sich wohl die Wirkung vorstellen, welche der Anblick z. B. des anmuthigen Tivolitempels auf das lebenslustige Volk Italiens machen mußte, wenn es vernahm, daß dieser zierlich-heitere Bau dem Gottesdienste gewidmet war. In der antiken Skulptur sind die zahlreichen nackten Gestalten trefflich geeignet, helle und lautere Empfindungen zu wecken, den Glauben an ein seliges Dasein zu stärken; auf die Verherrlichung des Lebensgenusses hat es ferner der Kreis des Bacchus und des Eros abgesehen, welchen die späteren antiken Plastiker so trefflich verkörperten, und deren Werke der Renaissanceperiode gerade am häufigsten vor das Auge traten, ähnlich wie auch die bekanntesten antiken Wandgemälde sich in einem durchaus heiteren Ton bewegten.

So unterstützt die Antike vortrefflich und allseitig das Streben der Renaissancekünstler, ihren Werken den Wiederschein ihrer persönlichen Empfindungen aufzudrücken, in denselben das Vollgefühl der Kraft und der umfassenden harmonischen Bildung wie der Freude an genußreichem Leben, das sie durchströmt, auszusprechen. Dem Architekten des fünfzehnten Jahrhunderts vor allem liefert sie das reichste Material für die Dekoration und leiht damit seinen Werken den köstlichsten Reiz. Denn das läßt sich nicht leugnen, daß in der Frührenaissance die Ornamentik eine Hauptrolle spielt, ohne die Fülle des üppigen

Schmuckes, welcher alle Glieder überdeckt, der Baustil seinen schönsten Duft verlieren würde. Denn nur langsam entwickelt sich die Fähigkeit, mit wenigen Mitteln groß zu wirken, trotz sparsamer Dekoration durch die harmonischen Verhältnisse allein einen festlichen Eindruck hervorzurufen. Bramantes Bauten erscheinen, neben die Werke der Frührenaissance gestellt (z. B. die Cancellaria neben den Palazzo Rucellai) ganz einfach, durch eine viel geringere Zahl von Ziergliedern charakterisirt. Man möchte sie mit einer Schrift vergleichen, welche an die Stelle kleiner ornamentirter Initialen Lapidarbuchstaben setzt. Die einzelnen Buchstaben sind minder reizvoll, aber die ganze Inschrift durch schöne Klarheit und Kraft ausgezeichnet. Erst wenn man von dem Standpunkte ausgeht, daß in der Renaissancearchitektur, wie in der Renaissancekunst überhaupt, persönliche Thaten vollzogen werden und die künstlerische Persönlichkeit sich zunächst in den ornamentalen Schöpfungen äußert, wird man der Frührenaissance gerecht. Sie hat die Hauptsumme ihrer Aufgaben aus dem Mittelalter übernommen. Nicht Zerstörung der Tradition, sondern Umkleidung in neue Formen bildete ihr Ziel; daher auch auf formalem Gebiete ihr größtes Verdienst und zugleich der höchste Reiz gefunden wird. Je freier sich der Künstler in der Formenwelt bewegen kann, desto mächtiger regen sich seine Schwingen, desto kräftiger entfaltet sich sein schöpferischer Trieb. Weiter umschrieben erscheinen die Grenzen seiner Thätigkeit, wenn er die schönen und reichen Formen gleichsam nur als äußerlichen Schmuck einem traditionell feststehenden Typus anreihen soll. Wie eifrig wägt er dann diesen Typus in den Händen ab, bis er ihm eine Gestalt verleiht, welche seinem Formensinne am besten entspricht. Wenige Kunstbetrachtungen gewähren einen so reichen Genuß, wie das Studium der Bauten und Bauzeichnungen aus der Zeit der Frührenaissance. Man sieht deutlich das anfängliche Schwanken ihrer Phantasie. Soll der ehrwürdige Basilikentypus fortgebildet werden, oder soll man von der einschiffigen großräumigen Halle mit vorgelegtem stattlichen Querschiffe den Ausgangspunkt nehmen oder vom Centralbau mit der ragenden Kuppel? Ganze Geschlechter ziehen vorüber, ehe die Entscheidung getroffen wird. Von Brunellesco's Kapelle dei Pazzi bis zu Bramantes Plan von S. Peter stoßen wir durchgängig

auf individuelle Schöpfungen. Bei großen Werken freilich treten zuweilen dem freien Willen des Künstlers Hindernisse entgegen. Wir denken an die Peterskirche, deren Plan, so oft ein neuer Baumeister die Leitung übernahm, eine durchgreifende Aenderung erlitt. Wie ganz anders selbständig durfte Brunellesco, als es sich um die florentiner Domkuppel handelte, verfahren. Die Beschränkungen der künstlerischen Persönlichkeit, welche seit der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts häufig auftauchen, nicht so sehr durch äußeren Zwang herbeigeführt, als durch den Verlust der freien harmonischen Ausbildung der Künstler selbst hervorgerufen, bedeuten das nahe Ende der Renaissance. Nur diese war im Stande, jenes Gleichmaß von Wahrheit und Schönheit, von unmittelbarer Lebendigkeit und idealem Gehalte, jenen vornehmen stolzen Zug zu wecken, wodurch sich die besten Schöpfungen der Renaissance vor den früheren und späteren Leistungen auszeichnen.

Auf den unmittelbaren Hauch großer und reicher Seelen, auf die harmonisch und vielseitig gebildete künstlerische Persönlichkeit, in welcher das Kunstwerk wurzelt, deren Gepräge es annimmt, deren Ruhm es verkündigt, kommt man demnach schließlich wieder zurück und findet es nun vielleicht im Rechte, wenn in jener der Ausgangspunkt zur Erkenntniß der Renaissance gefunden wurde und nicht in der Wiedererweckung der Antike. Fiele die Renaissance mit letzterer einfach zusammen, so müßte sie eigentlich noch jetzt die herrschende Culturform sein. Denn das Studium des klassischen Alterthums hat seit dem fünfzehnten Jahrhundert nicht aufgehört, vielmehr immer weitere Kreise gezogen. Namentlich in den bildenden Künsten spürt man seine dauernde Einwirkung. Rubens besitzt unstreitig eine umfassendere Kenntniß derselben als die meisten Renaissancekünstler. Welch' einen reichen Göttersaal hat er geschaffen, mit welcher Liebe kehrt er immer wieder zu seinen Dianen und Atalanten, seinen Endymions und Meleagers zurück, wie prächtig weiß er das üppige Satyrleben zu schildern. Und doch wird niemand Rubens oder Poussin zu den Renaissancekünstlern zählen. In der Renaissance erscheint die Antike als die unmittelbare Ergänzung der Natur. Zu ihr wendet man den Blick, um die Natur reiner und klarer zu schauen. Ausgestrichen ist in der Phantasie das Jahrtausend, welches das klas-

sische Alterthum von der Gegenwart trennt. Bei Rubens und den Späteren überhaupt ist das Alterthum in Wahrheit eine ferne Vorzeit geworden, durch eine unausfüllbare Kluft von der Gegenwart getrennt. Nur auf zwei Wegen kann die künstlerische Phantasie sich ihr nähern. Man zieht sich entweder entsagungsvoll auf sie zurück, kopirt dieselbe, oder man hüllt sie vollständig in zeitgenössische Formen, benutzt sie als Unterlage, um die Strömungen und Empfindungen der eigenen Zeit auf derselben zu versinnlichen.

Erläuterungen und Belege.

1) Burckhardts „Cultur der Renaissance in Italien" (4. Aufl. 1885) und Georg Voigts „Wiederbelebung des klassischen Alterthums" (2. Aufl. 1880) bewahren dauernd ihre grundlegende Bedeutung und bieten jedem Forscher eine reiche Quelle der Belehrung und Anregung. Die vielen Schriften, welche seitdem über das Zeitalter der Renaissance erschienen sind, ergänzen theils die culturgeschichtlichen Schilderungen Burckhardts wie z. B. H. Janitscheks inhaltreiche Studie über die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst 1879, theils untersuchen sie eingehend den Einfluß der Antike auf einzelne Künstler. Wir zählen nur die wichtigsten auf: R. Förster, Farnesinastudien; Thode, die Antiken in den Stichen Marcantons 1881; Wickhoff, die Antike im Bildungsgange Michelangelos 1882 (vgl. auch A. Springer, Raffael und Michelangelo 2. Aufl. 1883, II. S. 170 ff.). Unter den französischen Forschern hat Eugène Müntz sich die größten Verdienste um die Geschichte der Renaissancekunst erworben, mit Hilfe einer umfassenden Gelehrsamkeit eine Reihe wichtiger wissenschaftlicher Fragen gelöst, unsere Kunde vom Kunstleben im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert namhaft erweitert. Seine zahlreichen Schriften sind das Gemeingut der Kunsthistoriker aller Nationen geworden. Von älteren Schriftstellern, welche die Frührenaissance behandeln, wurde außer Fazius, Raphael Volaterranus u. A. insbesondere Ugolinus Verinus, de illustratione urbis Florentiae libri tres benutzt. Das Werk, bisher ganz unbenutzt, enthält werthvolle Charakteristiken der Renaissancekünstler von einem Zeitgenossen. Der Verfasser lebte bis in die ersten Jahre des sechszehnten Jahrhunderts und nimmt unter den neulateinischen

Dichtern nicht den letzten Rang ein. Daß er der Lehrer des Petrus Crinitus war, sagt er selbst, daß er mit Marsilius Ficinus, Cavalcanti, Bandini, Politian und andern Humanisten in Freundschaft lebte, beweisen ihre Briefe. Ficinus (Opp. p. 625) läßt ihn als musarum sacerdotem grüßen, bezeichnet ihn ein anderesmal (Opp. p. 869) als „tam gratus quam gratiosus; favet bonis, extollit ingenia, ornat doctos, illustrat principes, colit sanctos." Diese Charakteristik paßt besonders gut auf die Schrift, die uns in der Pariser Ausgabe 1583, der ersten und letzten, vorliegt und die Verherrlichung von Florenz zum Gegenstande hat. Das erste Buch schildert in pomphaften Versen die Schicksale von Florenz seit der Römerzeit. Im zweiten Buche führt Ugolino Verino die durch frommen Sinn ausgezeichneten, in Wissenschaft und Kunst berühmten Florentiner in langer Reihe uns vor. Das dritte Buch gibt die Genealogie der toskanischen Herrenfamilien. Aus dem zweiten Buche die Stellen anzuführen, welche sich auf die bildenden Künstler beziehen, dürfte wünschenswerth erscheinen, da einestheils gleichzeitige Urtheile über Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts selten sind, anderentheils Verino mehr gibt, als bloße poetische Phrasen, wie insbesondere die Kritik Leonardos darthut. Nachdem er das Lob der florentiner Humanisten, Gelehrten und Dichter besungen, fährt er fort:

Quid tibi Cecropiae Syllanos[1]) Palladis arte
Egregios memorem? Joctus[2]) revocavit ab Orco
Picturam. Gaddus[3]) tribuit sua nomina proli
Clarus ut aeterno Fabius cognomine Pictor:
Extant plura huius templa exornata figuris.
Spirantes tabulas tanta nunc arte Philippus[4])
Excolit, ut Cous rediisse putetur Apelles;
Graiorum nullo inferior, nulloque Latino:
Et forsan superat Leonardus Vincius[5]) omnes;
Tollere de tabula dextram sed nescit et instar
Protogenis multis vix unam perficit annis.
At contra celeri pingendi gloria dextra
Reddidit insignes Ghirlando[6]) nomine fratres

---

1) Es ist bekannt, daß die Stadt Florenz ihren Ursprung von Sulla herschreibt.

2) Giotto di Bondone (1276—1336).

3) Gaddo Gaddi (1239—1312). Außer Gaddo sind aus der Familie noch Taddeo, Agnolo und Giovanni in der Kunstgeschichte bekannt. Die Gaddis stiegen zu großem Ansehen und adelichem Range empor.

4) Es ist wohl Filippino Lippi (1460—1505) und nicht der ältere Filippo Lippi gemeint.

5) Die Schilderung Leonardos bezieht sich kaum auf seinen früheren florentinischen Aufenthalt, ehe er sich (1483) in Mailand niederließ.

6) Domenico Ghirlandajo (1446—1498).

Nec Zeuxi inferior pictura Sander[7]) habetur,
Ille licet volucres pictis deluserit uvis.
Nec Pulli[8]) fratres ornandi laude minore.
Clarior at fuso longe est Antonius[9]) aere.
Multiplici ingenio pictor Gerardus[10]), et idem
Primus Hetruscorum docuit fabricare recocto
De vitro, vivisque animare Asarota figuris.
Nec tibi Lysippe est Thuscus Verrochius[11]) impar
A quo quicquid habent pictores, fonte biberunt:
Discipulos pene edocuit Verrochius omnes,
Quorum nunc volitat Tyrrhena per oppida nomen.
Tu quoque Apelleos nosti Perusine[12]) colores
Fingere et in tabulis vivos ostendere vultus.
Spiret ebur Phidiae, pariterque loquentia saxa,
Si tamen Hetrusci cernas spirantia signa
Donati[13]), cui des, ignores praemia palmae.
Praxiteli Desiderius[14]) non cedit: at illum
Improba florentem ah primis mors abstulit annis.
Spirantes postes, orbis spectacula rara,
Quae sunt angelici circum delubra Ioannis,
Nemo satis spectare potest; ex aere rigenti
Syllani scultoris opus; veterumque Pelasgum
Ad Florentinos fingendi gloria cessit[15]).
Virginei cernas si saxa Ligustica templi
Et varie pulchro depicta emblemata nexu,
Iam Mausolei poteris meminisse sepulchri

---

7) Alessandro Botticelli (1447—1515). Die Parallele mit Zeuxis ist natürlich, wie die meisten übrigen angeblichen Aehnlichkeiten mit griechischen Künstlern eine freie Erfindung des humanistischen Verino.

8) Die Brüder Piero und Antonio Pollajuolo, als Maler und Bildhauer bekannt.

9) Verinos Behauptung von der größeren technischen Geschicklichkeit Antonios als Erzgießer ist vollkommen in der Wahrheit begründet.

10) Gherardo aus Florenz, von Vasari (ed. Sansoni III. 237) nicht nur als Mosaizist, sondern auch als Miniaturmaler gerühmt.

11) Andrea Verrocchio (1432—1488), der Lehrer Leonardos, Lorenzos di Credi, Peruginos u. A.

12) Pietro Perugino (c. 1446—1524), dessen längerer Aufenthalt in Florenz in seiner früheren Zeit Verino berechtigt, den Künstler den Florentinern beizuzählen.

13) Donatello 1382—1466), der Hauptmeister der älteren Renaissanceskulptur.

14) Desiderio da Settignano. Wenn der Tod des Meisters wirklich, wie Vasari angibt, in den achtziger Jahren des 15. Jahrh. erfolgte, so ließe sich darnach die Zeit bestimmen, in welcher Verino seine Schrift abfaßte.

15) Es sind die Bronzethüren Ghibertis am Baptisterium gemeint, wie in den folgenden Versen die Domkuppel.

Signaque marmoreae stupidus miraberis arcis.
Nunquid daedalea mirabilis arte Philippus[16]);
Cuius tam vastus templi supra aethera fornix
Surgit opus: quod iure potes super omnia ferre,
Si septem vel plura licet miracula ponas?

Es folgt dann eine Aufzählung der florentinischen Prachtbauten aus dem fünfzehnten Jahrhundert, die gleichfalls für die alte Kunsttopographie vom Werthe ist und zugleich als ein Zeugniß für die Stumpfheit der Renaissancebildung gegenüber den mittelalterlichen Kunstwerken angeführt werden kann. Von Kunstbauten findet Verino nur S. Spirito, S. Lorenzo und das Marcuskloster, „musarum sedem“ wegen seiner Bibliothek erwähnenswerth. In dem Künstlerkataloge wird man wahrscheinlich Leon Battista Albertis Namen vermissen. Er ist aber keineswegs von Verino vergessen, vielmehr zweimal citirt. Einmal in der Reihe der Mathematiker:

Nec minor Euclide est Albertus: vincit et ipsum
Vitruvium; quisquis celsas attollere moles
Affectat, nostri relegat monumenta Batistae.

Das zweitemal singt Verino sein Lob, als er die berühmten Geschlechter von Florenz aufzählt und charakterisirt:

Nobileque Alberti genus est: Catenaia mater:
Unde ferunt circlo nexas insigne catenas.
Ex hac stirpe fuit geometer tempore nostro,
Insignis, pariterque omnes qui noverat artes.
Egregius versu simul et sermone soluto.
Quin speculi inventor: sic illum nomine dicunt,
Quo sine nutaret libertas aurea libro.

2) Eine Geschichte der Antike in der Renaissanceperiode d. h. eine Darlegung des Einflusses, welchen die Antike auf die Renaissancekunst übte, würde ein ganzes großes Buch erfordern. Hier kann nur die Entwickelung dieses Einflusses in den Hauptzügen angedeutet werden. Hinlänglich bekannt und erörtert ist die Weise, wie die Antike allmälich in den Kreis der Renaissancearchitektur eindrang. Unersetzlich bleibt der Verlust des Skizzenbuches, in welches Brunellesco seine römischen Studien in den ersten Jahren des Quattrocento gezeichnet hat. Welchen tiefen Einblick würde uns dasselbe in die Phantasierichtung des Mannes, seine Neigungen und Ziele bieten, wie klar würden wir schauen, was ihn an den römischen Ruinen am stärksten fesselte, welcher Baugattung er die größte Aufmerksamkeit widmete. Nach den uns sonst erhaltenen Nachrichten zu schließen, suchte Brunellesco in Rom vornehmlich seine bautechnischen Kenntnisse zu erweitern und

16) Filippo Brunellesco (1377—1446) der Erbauer der Domkuppel.

insbesondere einzelne Bauglieder genau zu vermessen. Von einem Eindringen in den Organismus der römischen Architektur, von einer zusammenfassenden Betrachtung der Bauwerke im Großen und Ganzen empfangen wir keine Kunde. Selbst das Verhältniß der Säulenordnungen zu einander wird zunächst nicht scharf in das Auge gefaßt. Die schönen Einzelglieder bilden die Muster, welche Brunellesco und die Meister der Frührenaissance überhaupt eifrig studiren und mit großer Freiheit verwenden. In dem leider nur als trübselige Ruine erhaltenen Polygon degli angeli in Florenz dürfte sich Brunellesco nach einem bestimmten römischen Vorbilde (die sog. Minerva medica) gehalten haben, sonst ist aber bei seinen ausgeführten Bauten eine unmittelbare Anlehnung an antike Muster nicht nachweisbar. Es handelte sich mehr um eine Verbesserung der überlieferten Formensprache, als um die Schöpfung einer neuen Ausdrucksweise. Man merkt allerorten, daß die Phantasie des Künstlers von der Antike berührt wurde, in der Verwerthung dieser Anregungen behält er sich volle Freiheit vor. Daher übten kleine architektonische Zierwerke, Sarkophage, Leisten, Füllungen, Friese u. s. w. eine größere Anziehungskraft, als große monumentale Werke. Wenn wir vom Triumphbogen des K. Alfons in Neapel absehen, so bieten die Façaden Leon Battista Albertis in Rimini und Mantua (S. Andrea) die ersten Beispiele der Nachbildung eines größeren Bauganzen, eines Triumphbogens, einer Tempelfronte. Doch bleiben diese Vorgänge ohne Nachfolge. Wichtig wird erst am Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts Cronacas Verfahren. Das Kranzgesims am Palazzo Strozzi wiederholt genau Form und Maß eines römischen Fundstückes. Aehnlich ging Baccio d'Agnolo zu Werke. Es umzieht nicht mehr der gleiche Nimbus jede antike Schöpfung. Man beginnt vielmehr zu unterscheiden, zu prüfen, sorgfältiger den einen Baurest gegen den anderen abzuwägen. Cronaca wählt das bei Spogliacristo in Rom vorhandene Gesims, weil es „das schönste ist, was man bisher kennt." Mit dieser schärferen Kritik der antiken Baufragmente geht die jetzt beginnende gründlichere Unterscheidung der Säulenordnungen Hand in Hand. Zugleich sammelt sich die Aufmerksamkeit auf einzelne bestimmte antike Werke, das Marcellustheater, das Colosseum, welche bei dem Ausmaße und der Gliederung der Flickwerke zur Richtschnur dienen. Mit dem Siege der Vitruvianer (in der Theorie, nicht in der gesunderen Praxis), welche, um mit dem alten Sturm zu reden, auf die „Antiquität" das größte Gewicht legen, Abweichungen von Vitruv als Ketzereien verdammen, sich von ihm mehr blenden als erleuchten lassen, nahet bereits das Ende der Renaissance.

Die völlig verschiedenen Bauaufgaben setzten dem Einfluß der Antike eine feste Grenze und erzwangen eine Loslösung der einzelnen Glieder und Zierformen von dem Körper, zu welchem

sie ursprünglich und in Wahrheit gehören. Wunderbar bleibt die Fähigkeit der Renaissancemeister, diese gleichsam eingesprengten Fragmente dem neuen Ganzen einzuordnen. Man merkt den Bauten durchaus nicht die Zwiespaltigkeit ihrer Wurzeln an. Die überlieferten und die von der Antike entlehnten Formen schmiegen sich so eng aneinder, daß der Schein organischen Wachsthums gewonnen wird.

Großes erwartet man von dem Einflusse der Antike auf die Renaissanceskulptur. Die Plastik bleibt in der Erinnerung der Nachwelt die Krone der antiken Kunst. Als ein natürliches Recht darf sie ihren Lehrberuf für die späteren Geschlechter in Anspruch nehmen. Sie hat denselben auch mit dem größten Erfolge erfüllt. Von der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts an dringt die Antike in die italienische Skulptur ein, nachdem schon früher vereinzelte Gestalten in die Reliefbilder Niccola Pisanos Eingang gefunden hatten. Zunächst wird die dekorative Phantasie von der Antike befruchtet. Brunellesco räumt dem dornausziehenden Knaben ohne alles Bedenken in dem Reliefbild des Opfers Abrahams eine hervorragende Stelle ein. Doch das ist nicht für die Auffassung der Renaissanceperiode bezeichnend, erinnert an die Vorgänge bei dem älteren Pisaner Meister. Erst Donatello lehrt uns den wahren Gebrauch der Antike durch die Renaissancekunst kennen. Man erfährt arge Täuschungen, wenn man bei Donatello nach unmittelbaren Entlehnungen von antiken Werken sucht. Er übertrug in den bekannten Rundreliefs im Hofe des Palazzo Medici kleine antike Gemmenbilder nicht gerade glücklich in größere Verhältnisse, er bildete in seinem sogenannten Mercur oder Cupido ein noch in Florenz befindliches etruskisches Bronzefigürchen nach und liebte es an Gegenständen der Rüstung, an Sockeln, Sarkophagen antike Motive anzubringen. Eine vergoldete Bronzeplatte in der Ambraser Sammlung in Wien, die Grablegung Christi darstellend, bietet dafür ein treffliches Beispiel. Der Sarkophag, in welchem Christus beigesetzt wird, macht vollkommen den Eindruck eines römischen Werkes, scheint aber doch nicht bloße Copie zu sein. Für das Pferd des Gattamelata diente ihm eines der berühmten Rosse an S. Marco in Venedig zum Muster. Man gab daher der Quelle nur zurück, wenn man Donatellos riesigen Pferdekopf in Neapel die längste Zeit der antiken Kunst zuschrieb. Die weithin überwiegende Zahl seiner Werke, alle Schöpfungen, welchen er seine hervorragende Stellung in der Kunstgeschichte, seine Unsterblichkeit verdankt, stehen mit der Antike in keiner unmittelbaren Beziehung. Das schließt schon ihr Inhalt aus, aber auch die Formengebung. In anderer Art als durch direkte Anlehnung macht sich bei Donatello und allen Bildhauern der Frührenaissance der Einfluß der Antike geltend. Kein Zweifel, sie haben fast alle die Skulpturen der Römerzeit scharf beobachtet. Sie bewundern

die schöne Bildung nackter Körper, lernen den vornehmen einfachen Wurf der Gewänder kennen, sehen wie die gemessene Ruhe bei Standbildern, lebendige Wahrheit bei bewegten Figuren darzustellen sei. Das alles prägen sie ihrem Gedächtnisse treu ein, und wenn sie nun an die Verkörperung der ihnen gestellten Aufgaben schreiten, nach der Natur die Gestalten modelliren, so umschreiben sie mit leiser Hand Linien und Flächen nach diesen antiken Erinnerungen. Da sie in der Antike nur eine schönere Natur erblicken, so entfernen sie sich nicht von ihrem Ziele nach lebendiger, packender Wahrheit, sondern steigern nur den Eindruck der letzteren.

Nicht in Toskana, sondern in Oberitalien fühlt man im Quattrocento den Einfluß der Antike am stärksten. Er stammt aus verschiedenen Quellen. Die Gelehrten der Paduaner Universität wecken die stoffliche Begeisterung für das klassische Alterthum, Squarcione hatte mannigfache Vorbilder von seinen Reisen mitgebracht, der Handel der Venezianer sammelt in der Lagunenstadt nicht unbeträchtliche Kunstschätze. Selbst Donatello, als er in Padua arbeitete, konnte sich diesen Einwirkungen nicht entziehen. In der Anordnung der Reliefs (im Gegensatz zu Ghiberti), in der Zeichnung einzelner Gestalten machen sich dieselben deutlich geltend. Prüft man auf das Maß des antiken Einflusses die oberitalienischen Bildwerke, so entdeckt man, daß die Künstler aus anderen Quellen als die Toskaner schöpften, daß sie auch griechische Reliefs kannten, aber trotz der besseren Muster oder vielleicht gerade weil der griechische Stil eine größere Eigenart besitzt, doch nicht für die Entwickelung der eigenen Kunstweise in gleichem Maße verwertheten, wie die Florentiner.

In Florenz wurde in den siebziger und achtziger Jahren der Garten von S. Marco, in welchem ein Theil der mediceischen Kunstschätze aufgestellt war, der wichtigste Schauplatz antiker Studien. Schon der alte Bertoldo, der Leiter der Schule von S. Marco, zeigt in seinen Reliefs einen auffallend engen Anschluß an die Antike. Bald (Schlachtrelief im Museo Nazionale, Rückseite der Medaille auf Mohomet II.) dient ihm die Antike nur zur allgemeinen Richtschnur für die Composition. Die einzelnen antiken Bestandtheile werden selbständig neu geordnet. Bald aber (Kanzel in S. Lorenzo) werden bestimmte antike Kunstwerke (Rossebändiger ꝛc.) unmittelbar wiederholt. Epochemachend ist sodann die Wirksamkeit des jugendlichen Michelangelo.

Merkwürdig verschieden ist die Stellung der drei größten Renaissancekünstler zur Antike. Auf Leonardo hat dieselbe keinen nennenswerthen Einfluß geübt. Selbst in seinen Schriften räumt er dem klassischen Alterthume nur einen ganz beschränkten Platz ein. Raffael wird nur allmälich mit der Antike vertraut, widmet aber am Ende seines Lebens der Erforschung des alten Rom die

besten Kräfte. Michelangelo hat in seinem späteren Alter keine Berührungspunkte mit der Antike, erscheint aber in seiner Jugend desto leidenschaftlicher von ihrer Herrlichkeit ergriffen. Seine Phantasie ist erfüllt von den antiken Gestalten der Centauren, eines Herkules, Bacchus, Eros, Adonis. Stoffliche Anregungen allein erklären nicht diese Werke. Es wird vielmehr ein förmlicher Wettstreit mit den antiken Kunstgebilden gewagt, der antiken Kunst auf ihrem Gebiete Ebenbürtiges gegenübergestellt. Der Künstler versenkt sich in die Antike, sieht in ihr nicht mehr eine blos schönere Natur, sondern ein selbständiges Kunstwerk, in welches er gleichfalls einzudringen versucht. So geht die naive Anschauung von der Antike rasch zu Ende, in derselben Zeit, in welcher an die Stelle einer phantastischen Verehrung die antiquarische Erkenntniß tritt.

Man sollte meinen, daß die italienischen Schaumünzen des fünfzehnten Jahrhunderts besonders reich an antiken Anklängen sein müßten. Bildeten doch römische Münzen das unmittelbare Vorbild und war die Lust, Medaillen zu sammeln, in jenen Kreisen besonders heimisch, welche dem Cultus des klassischen Alterthums huldigten. Aber auch hier bewahrt das Grundgesetz der Frührenaissance sein Recht, wird auf die lebendige Wahrheit, den Wetteifer mit der Natur das größte Gewicht gelegt. Wir besitzen mehrere Lobgedichte auf Vittore Pisano, den ersten und berühmtesten Medailleur des Quattrocento. Dieselben vergleichen ihn regelmäßig mit den griechischen Künstlern, daß er aber von antiken Werken sich hätte leiten lassen, davon erwähnen sie nichts, preisen vielmehr ausschließlich die Lebensfülle seiner Portraits, welche zu athmen scheinen. In der That überragen auch die Portraite auf den Schauseiten der Medaillen die Rückseiten, auf welchen vorwiegend Bauten, geharnischte Ritter, „sprechende" Allegorien dargestellt werden. Man übersieht nur dann das Frostige und Gekünstelte der letzteren, wenn Thiere, Löwen, Pferde in Szene treten. Sie rechtfertigen seinen Ruhm als Thierbildner. Von Niccolo Spinelli aus Florenz besitzen wir Medaillen, deren Rückseiten antike Gemmenbilder, theilweise dieselben, welche auch Donatelli als Vorlage im Pal. Medici dienten, wiedergeben. Zuerst aber stoßen wir bei der Betrachtung der Medaillen aus dem Quattrocento nur auf vereinzelte antike Anklänge. Wir erkennen in den oft wiederkehrenden nackten sitzenden Jünglingen, in Apoll, in Arion, in Minerva mit Schild und Lanze, in den drei Grazien das Studium der Antike, beobachten aber gleichzeitig, auch hier wie in der Skulptur eine freie Benutzung der einzelnen Motive, eine naive Annäherung an die gangbaren natürlichen Formen.

Auf dem Gebiete des Kupferstiches breitet sich die Antike am mächtigsten aus. Die Stiche wandten sich an eine kleine, auserlesene Gemeinde, welche auch feinsinnige „Inventionen" zu

würdigen verstand und sich in den Cultus des klassischen Alterthums eingelebt hatte. Daher spielt hier der antike Stoffkreis eine viel größere Rolle als in den für weitere Kreise bestimmten Gemälden. In diesen weicht auch, was den Inhalt betrifft, die Tradition nur langsam der neuen Gedankenwelt. Alle Kupferstiche des fünfzehnten Jahrhunderts aufzuzählen, welche antike, mythologische Gegenstände behandeln, würde zu weit führen. Es genügt die Thatsache, daß von den ältesten florentiner und oberitalienischen Stichen angefangen, die antiken Schilderungen stetig und in immer größerer Zahl wiederkehren. Häufig hat die humanistische Literatur oder die reine Formfreude dieses Band vermittelt. Das letztere gilt z. B. von den häufigen Herkulesschilderungen, das erstere von den Darstellungen der Planetengötter. Wichtiger ist die Entscheidung der Frage, wann zuerst auch antike Kunstformen und antike Kunstwerke Eingang in den italienischen Kupferstich fanden. Darüber werden uns die genauen Untersuchungen der Spezialkenner volle Klarheit verschaffen. Es scheint, daß der oberitalienische Boden dafür besonders günstig war und daß Mantegnas Kampf der Meeresgötter und Bacchanale nicht viele Vorgänger besaßen. Den Kampf der Meeresgötter gibt theilweise ein antikes Relief wieder, welches sich in Ravenna in einem Hofe an der Kirche S. Vitale eingemauert befindet. (Die von Bartsch XIII p. 101 erwähnten anonymen Stiche: Tritonen-Friese kenne ich leider nicht und kann daher die Zeit ihrer Entstehung nicht bestimmen.) Die erfolgreichen römischen Ausgrabungen namentlich im Anfange des 16. Jahrhunderts und der auf die Erforschung des klassischen Alterthums leidenschaftlich zugekehrte Sinn gaben der antikisirenden Richtung des Kupferstiches bekanntlich reiche Nahrung.

Die Maler des Quattrocento verhielten sich zur Antike ähnlich wie die Bildhauer. Auch in der Malerei bot dieselbe für die dekorative Ausstattung der Gemälde zahlreiche Anregungen. Galt es, Pilasterfüllungen zu schmücken, Fruchtkränze anzubringen, durch Putti die Szene zu beleben, so wird die Antike als Muster angerufen. Krippen verwandeln sich in Sarkophage, Säulen werden als Dachstützen verwendet. Auch in den architektonischen Hintergründen spielten die römischen Bauten eine große Rolle, zunächst bei den gedrängten Stadtansichten gemischt mit mittelalterlichen und orientalischen Werken ohne Verständniß für die feineren Formen. Doch schon in den Wandfresken in der Sixtina kommen auch einzelne Denkmäler selbständig zu Ehren. In der Composition, in Zeichnung und Auffassung tritt die Antike und der Natursinn reinigend auf. Hat Masaccio antike Kunstwerke studirt? Unmittelbare Merkzeichen dafür sind nicht vorhanden und doch wird niemand zweifeln, daß das Auge des Künstlers auf antiken Gestalten geruht hatte, ehe er die Maßverhältnisse

für seine Figuren und die Falten der Gewänder entwarf. Diese Studien halfen mit (und nicht bei Masaccio allein), die Natur größer, mächtiger, vornehmer aufzufassen. In einzelnen Fällen führt die äußere Bestimmung des Werkes zum Zurückgreifen in die antike Welt. Zum Schmucke einer mediceischen Villa sollten Botticellis Gemälde: der Frühling und Venus Geburt dienen. Hier wie sonst noch oft lenkten humanistisch gesinnte Gelehrte die Phantasie des Künstlers. Unmittelbare Entlehnungen von der Antike, aber nur in einzelnen Köpfen, in der Ausrüstung der Szenen, treten uns zuerst kräftig in den Fresken Filippino Lippis, in del Carmine und S. Maria novella entgegen. Am klarsten spricht sich das Verhältniß der Frührenaissance zur Antike in dem Triumphzuge Cäsars von Mantegna aus. In Nebensachen hält er sich genau an die klassischen Vorbilder. Die Trophäen, Waffen, Rüstungen, Musikinstrumente, Geräthe, Kandelaber, einzelne Gewandstücke kopirt er ziemlich treu. Auch Cäsars Kopf mahnt an eine römische Büste. In der Hauptsache geht er aber selbständig vor. Ihn kümmert wenig, wie die alte Kunst einen Triumphzug verkörpert hat, desto eifriger sorgt er, denselben so lebendig und wahr als nur möglich wiederzugeben. Auch für Mantegua besitzt das klassische Alterthum noch ein unmittelbares Dasein, er sieht es kaum anders an als die ihn umgebende Gegenwart und legt daher auf die frische Natürlichkeit der Darstellung das größte Gewicht. Die antike Kunst, die Natur verdrängend, übt auf die Formengebung noch keinen Einfluß. Dies geschieht erst im sechszehnten Jahrhundert.

3) Raffaels antike Studien. Daß Raffael auch schon in seiner vorrömischen Periode einzelnen antiken Kunstwerken näher trat, Zeichnungen nach denselben kannte, darin liegt durchaus nichts unwahrscheinliches. Nur darf man nicht in jedem aufgerichteten Pferdekopf und jeder dem Beschauer den Rücken zukehrenden Figur sofort die Nachbildung der Rossebändiger von Montecavallo erblicken. Könnte man die Zeichnung im venetianischen Skizzenbuche: die zwei Grazien auf Raffael zurückführen, so läge hier das älteste Zeugniß für seine Studien nach der Antike vor. Sie ist offenbar eine (unvollendete) Nachbildung der Marmorgruppe der drei Grazien in Siena. Mag man über den Ursprung des Blattes wie immer denken, es Raffael zusprechen oder abschreiben, das eine steht fest, daß der Zeichner sich noch wie in einer fremden Welt fühlt, unfähig ist, die antiken Formen genau zu erfassen. Die Maße des Körpers, die Zeichnung des Kopfes entfernen sich auffallend von dem Vorbilde. Der Traum eines Ritters und der von vielen Kennern noch immer auf Raffael getaufte Apollo mit Marsyas zeigen den Meister vollständig auf dem Standpunkte der Frührenaissance. Humanistisch gebildete Freunde haben ihm den Gegenstand der Schilderung zugetragen, er sodann die Szene mit feinem

Natursinn in naiver Weise wiedergegeben. Nur das kleine Gemälde der drei Grazien, jetzt im Besitze des Herzogs von Aumale in Chantilly, lehnt sich unmittelbar an ein antikes Muster, wahrscheinlich eine Gemme oder ein Basrelief an, überträgt aber gleichfalls noch die antiken Körperformen in eine Sprache, welche an die Schule von Ferrara erinnert.

Mit vollen, langen Zügen athmet er in Rom die klassische Luft. Wie mächtig ihn sofort die Landschaft und die Ruinen ergriffen, beweisen die Hintergründe der frührömischen Madonnen, z. B. der vierge au linge. Bei Raffaels monumentalen Werken bemerken wir folgende Vorgänge. Wenn der Inhalt der Darstellung auf die Antike hinwies, dann lenkt sich jetzt die Aufmerksamkeit des Künstlers auf die Form, in welcher die Alten denselben künstlerisch versinnlicht hatten. Die Antike wird auch Formmuster. So verfuhr Raffael z. B. bei dem Deckenbilde der Bestrafung Marsyas in der Stanza della Segnatura. Handelt es sich vollends um statuarische Darstellungen, z. B. Apollos und Minervas in der Schule von Athen, so wird unmittelbar auf ein antikes plastisches Muster zurückgegangen. In strenge Abhängigkeit geräth Raffael in der Figurenzeichnung auch dann nicht, wenn ihn die Antike anregt. Noch hallt die Weise der Frührenaissance nach, welche die Antike vorwiegend nur als schönere und reinere Natur auffaßt. Erst nach sorgfältiger Prüfung entdeckt man nachträglich eine Aehnlichkeit zwischen dem Kopfe Homers auf dem Parnaß und jenem Laokoons. Die Musen auf derselben Freske geradeso wie die Masken für Sokrates und Diogenes in der Schule von Athen, gehen gleichfalls auf die antike Kunst zurück, müssen sich aber eine mannigfache Aenderung gefallen lassen, ehe sie in den Gemälden Verwendung finden. Solche eingestreute antike Erinnerungen lassen sich noch auf vielen anderen Fresken Raffaels nachweisen, in der Flucht Attilas, in der Schlacht bei Ostia, dann in den Teppichkartons z. B. dem Opfer zu Lystra, der Blendung Elymas und endlich in der Farnesina. Je stärker der Antheil der Schüler an seinen Werken, desto auffälliger treten uns die Entlehnungen entgegen. Sie kehren daher in den letzten Jahren Raffaels am häufigsten wieder. Doch bildet dieses nicht den einzigen Grund für den steigenden Einfluß der Antike auf die Raffaelische Kunst. Wir wissen, daß Raffael in seiner späteren römischen Zeit sich geradezu mit leidenschaftlicher Begeisterung auf die Ergründung und ideale Wiederherstellung des alten Rom warf. Bei seinen Untersuchungen und Ausgrabungen stieß er offenbar auch auf zahlreiche plastische Werke. Bei seinen weitumfassenden Interessen und der großen Schülerzahl, welche er um sich gesammelt hatte, liegt es nahe daran zu denken, daß er auch diesen Funden liebevolle Aufmerksamkeit zuwandte und seine Schüler zur Wiedergabe und künst-

lerischen Verwerthung derselben anleitete. So erklärt sich am einfachsten der reiche Strom antiker Motive in der späteren Raffaelischen Kunst. Doppelter Art war vornehmlich die Benutzung der neu entdeckten antiken Werke. Sie dienten dekorativen Zwecken und boten den Kupferstichen eine unerschöpfliche Quelle von Vorlagen. In den kleinen Stuccoreliefs der Loggien erblicken wir das glänzendste Beispiel dekorativer Verwendung der antiken Skulptur und Kleinkunst. Dem guten Renaissancegeiste gemäß besitzen sie gleiche Anziehungskraft für die dekorirenden Künstler, wie beliebte Bilder der Zeitgenossen. Bunt wechseln der Apoll von Belvedere, Ariadne, Leda, Proserpina auf dem Drachenwagen. Herkules, Mithrasopfer, Pallas Athene mit der Viktoria in der Hand, Bacchanten, Venus, Grabreliefs, Centauren, schwebende Viktorien mit dem Jonas aus der Chigikapelle, dem Adam Raffaels und Michelangelos und Deckenfiguren aus der Sixtina.

Dem Kupferstiche fiel die Pflege der antiken Kunst als Hauptaufgabe zu. Noch wird zwar die vollkommene Treue in der Wiedergabe nicht festgehalten, der Kupferstich stellt sich noch nicht in den Dienst der antiquarischen Gelehrsamkeit. Immerhin wird der Uebergang zu dieser neuen Epoche in der Wirksamkeit des italienischen Kupferstiches angebahnt. Neben dem stofflichen Interesse und der Formfreude, beides dem Cultus der Antike während der ganzen Renaissanceperiode entsprechend, regt sich die Empfindung, daß die Antike eine fremde, vergangene Welt bilde. Wir stehen am Anfange der modernen Anschauungsweise. Mit der starken Betonung der Antike in der Schule Marcantons geht ein gründlicher Wechsel in der künstlerischen Stellung des Kupferstiches Hand in Hand. Bisher galt als Regel, daß Vorlage und Ausführung von einer und derselben Persönlichkeit herrühren oder wenigstens die Vorlage, die Zeichnung ausschließlich für die Wiedergabe im Kupferstiche geschaffen wurde. Das ändert sich jetzt. Der Kupferstecher arbeitet nach fremden Vorlagen, wird vorwiegend ein reproducirender Künstler. Die Technik kann nicht gleich diesen neuen Aufgaben gerecht werden. Sie beharrt noch bei der Zeichenmanier auch bei der Wiedergabe plastischer und malerischer Werke. So kommt in den italienischen Kupferstich des sechszehnten Jahrhunderts ein gewisses zwiespältiges Wesen, welches nie völlig überwunden wurde.

4) Vgl. Rumohr, Ital. Forsch. II. 354; Traversari Opp. ed. Mehus. II. 373.

7.

Leon Battista Alberti.

Die glänzendste Erscheinung in der italienischen Künstlerwelt ist unstreitig Leonardo Vinci. Die Werke Raffaels gewähren einen lauteren Genuß, da des Meisters Phantasie alles Gewaltsame und Plötzliche, welches den Beschauer unvorbereitet treffen könnte, sorgfältig meidet. Im Angesichte Michelangelos fühlen wir uns wunderbar bewegt von dem kühn gespannten, oft trotzigen Geiste, der denn doch aber auch zarteren Regungen des Gemüthes sich nicht verschließt. Aber weder der Eine noch der Andere, kein Renaissancekünstler überhaupt kann sich in Fülle und Einklang der Kräfte, in weitumfassendem Umfange der Anlagen und Universalität des Wirkens mit Leonardo messen. Reicher kann keine Persönlichkeit, anziehender keine Biographie gedacht werden als jene des großen Florentiners, welchen auch die Lombardei als ihren Bürger ansprechen kann, welchem alle Künste und Wissenschaften gleichmäßig dienstbar waren, jede Form des geistigen Schaffens sich zugänglich erwies. Noch immer bildet die von Leonardo selbst verfaßte, wenn auch nicht eigenhändig geschriebene Denkschrift an Lodovico Sforza die sicherste Quelle für die Erkenntniß des allseitig entwickelten Mannes. Er sei Ingenieur und Artillerist, rühmt er sich daselbst, Schiffsbaumeister und Hydrauliker, in Friedenszeiten ebenso brauchbar wie im Felde. „In der Errichtung von öffentlichen und Privatgebäuden nehme ich den Wettkampf mit jedem Architekten auf und in der Marmor-, Erz- und Thonskulptur wie in der Malerei werde ich Alles leisten, was nur im Vergleiche mit jedem Anderen, wer es auch sei, geleistet werden kann." Nicht allzubescheiden klingt solche Sprache. Uns befremdet dieser ungeschminkte Ausdruck stolzen Selbstgefühles, wie wir uns auch nur mühselig in den Verkehr Leonardos mit dem vielgeschmähten Ungeheuer, mit Cesare Borgia finden können. Aber vergessen wir nicht, daß die Renaissanceperiode gerade

durch solche selbstbewußte Charaktere ihre große Bedeutung gewonnen und daß in Cesare Borgia manche Züge wiederkehren, die wir an Leonardo bewundern. „Der schönste Mann, so schildert Ranke auf Grundlage venetianischer Relazionen den Papstsohn, so stark, daß er im Stiergefecht den Kopf des Stieres auf Einen Schlag herunterhieb; freigebig; nicht ohne Züge von Großartigkeit; wollüstig." Vasaris Biographie Leonardos beginnt gleichfalls mit der Schilderung seiner nie genug gepriesenen Körperschönheit und hebt hervor, daß seltene Kraft sich in ihm mit Gewandtheit verband, sein Muth und seine Kühnheit großartig und erhaben waren. Ist es gestattet, aus Leonardos Frauenbildnissen den Schluß auf die Gemüthsart ihres Schöpfers zu ziehen, so fehlt in des Künstlers Natur auch nicht der Zug des Verständnisses süßberauschender Minne. Die Freude an starken Persönlichkeiten machte Leonardo zum gutwilligen Diener Borgias, wie der Künstler selbst als Typus der großen, machtvollen Persönlichkeiten des fünfzehnten Jahrhunderts gilt. Dieser Ruhm bleibt Leonardo unbestritten. Ihn wird man stets nennen, wenn man beweisen will, daß auch in den Künstlerkreisen seiner Zeit universell angelegte Naturen, Männer von weit umfassender Wirksamkeit und kaum begrenzter Kraft auftauchten, daß, um es mit einem Worte zu sagen, der Humanismus auch auf artistischem Gebiete herrschte. Leonardo ist aber nicht der erste, nicht der einzige Repräsentant des künstlerischen Humanismus. Schon längst hat man Leon Battista Alberti als Leonardos Vorläufer gepriesen, die Aehnlichkeit zwischen den beiden Künstlern staunend hervorgehoben. Wie man Leonardo nicht nach den von ihm vollendeten, uns noch erhaltenen Werken beurtheilen darf — über seine Unlust abzuschließen, klagen schon Zeitgenossen, was er dennoch fertig brachte, wurde vielfach später verdorben oder ging gar verloren — so fällt auch bei Leon Battista die Summe der vorhandenen Werke keineswegs mit den Grenzen seiner Wirksamkeit zusammen. Die landläufige Ansicht reiht ihn gewöhnlich den Architekten der Frührenaissance an und nennt neben dem Palaste Ruccelai in Florenz die Façade der Kirche S. Francesco in Rimini als sein Hauptwerk. Leon Battista bethätigte sich aber auch in den anderen Zweigen der bildenden Künste, er war auch ein scharfsinniger Kunsttheoretiker, er hatte über die Erscheinungen der Natur, über die

Gesetze und Grundlagen des geselligen und öffentlichen Lebens nachgedacht, die Universalität des Wissens und Könnens unverdrossen angestrebt. „Was blieb wohl diesem Manne verborgen?“ ruft Poliziano aus, als er über Leon Battista an Lorenzo de' Medici schreibt, „welche Wissenschaft wäre so dunkel, welche Kenntniß so entlegen, daß sie nicht Leon Battista erreicht und ergründet hätte?“ In dieser Universalität liegt nicht allein der Hauptreiz seiner Persönlichkeit, auf ihr beruht auch seine kunstgeschichtliche Bedeutung. Die Betrachtung seines Wesens und seines Lebens bietet ein anschauliches Bild von dem engen Zusammenhange zwischen dem Humanismus und der Renaissance, sie zeigt, wie die allgemeine Culturströmung auf die besondere Kunstrichtung einwirkt und enthüllt uns ein wahres Musterporträt eines Renaissancekünstlers, in welchem Phantasie, Verstand und Willen sich gegenseitig stützen und tragen.

Die gewöhnliche und meistens auch berechtigte Klage, daß uns über das Leben und die Entwickelung der Renaissancekünstler keine so genaue Kunde, wie wir wünschen möchten, erhalten blieb, trifft glücklicher Weise bei Leon Battista Alberti nicht zu. Wir können die Mehrzahl seiner bald lateinisch, bald italienisch verfaßten Schriften noch jetzt lesen, Schriften, welche weniger unsere sachlichen Kenntnisse bereichern als sie unsere persönliche Bekanntschaft mit dem Autor erweitern; wir besitzen überdieß eine Biographie Albertis, offenbar aus dem intimsten Freundeskreise hervorgegangen, in Ton und Haltung an eine Selbstbiographie erinnernd, wofür sie auch in der That von Manchen gehalten wurde. Dadurch sind wir in den Stand gesetzt, ein klares Bild von der geistigen Natur unseres Helden zu gewinnen, wenn wir auch über manche äußeren Verhältnisse, z. B. sein Geburtsjahr keine volle Sicherheit empfangen.

Leon Battista Alberti gehört einer wahrhaft illustren Familie an. Bekanntlich blüht dieselbe noch heutzutage in einem Nebenzweige und es kann nur unser Interesse für Leon Battista erhöhen, wenn wir erfahren, daß er zu den Ahnen eines Mannes zählt, vor welchem jeder Kunstfreund bereitwillig und freudig sein Haupt beugt. Der Duc de Luynes, dieser größte moderne Kunstmäcen, der Nobelste aller Edelleute, stammte in gerader Linie von Tommaso di Luigi di Tommaso di Caroccio, einem Blutsverwandten unseres Leon Battista ab. Aber nicht erst

nach dem Tode des letzteren, in neueren Zeiten kam die Familie der Alberti zu größerem Ansehen. Seit dem eilften Jahrhunderte war sie in Florenz heimisch und unter dem Namen Catenaja den vornehmen Geschlechtern beigesellt. Von Leon Battistas Großvater Benedetto weiß Macchiavell in seiner florentiner Geschichte viel zu erzählen. In den Parteiwirren des vierzehnten Jahrhunderts spielt er eine große Rolle, eine Machtfülle, von ähnlichem Umfange, wie sie später die Medici erwarben, sammelt sich in seinen Händen. Dadurch weckte er aber die Eifersucht seiner Mitbürger, die bei seinem zahlreichen Anhange das Erwachen tyrannischer Gelüste, das Streben nach Alleinherrschaft in ihm fürchteten. Durch einen Staatsstreich, wie sie in der florentinischen Republik gewöhnlich waren, wurde er seiner Gewalt beraubt und 1387 in die Verbannung gejagt. „Die Ehren, welche mir das freie Vaterland geschenkt hat, kann mir das geknechtete nimmermehr rauben. Die Erinnerung an das Glück meines vergangenen Lebens wird stets mächtiger sein als die Empfindung des Ungemaches, welches mich im Exil bedroht." Mit diesen Worten nahm er Abschied von den klagenden Freunden. Er pilgerte nach dem heiligen Grabe und starb während seiner Rückfahrt auf Rhodus. Das gleiche Loos der Verbannung traf einige Jahre später alle Glieder der Familie Alberti. Erst mit Cosimo Medici (1434) zogen sie wieder in Florenz ein. Im Exil wurde Leon Battista geboren. Nachdem die Meinungen lange über den richtigen Geburtsort und das wahre Geburtsjahr schwankten, einigen sich die Biographen jetzt auf Genua und den 18. Februar 1404. Erst mehrere Jahre später sanktionirten seine Eltern Lorenzo und Margarita aus dem Hause Benini ihren Liebesbund durch die Ehe, und so theilt Leon Battista mit Leonardo auch die illegitime Herkunft. Früh lernte er auf diese Art die Widerwärtigkeiten des Lebens, den Kampf der Leidenschaften kennen. Doch fühlte er das Schicksal der Familie keineswegs als eine demüthigende Strafe. Der Haß der Gegner, die natürlich Feinde der Freiheit und des Vaterlandes waren, hätte sie nicht getroffen, wäre sie nicht durch Tugend und Adel der Gesinnung hervorragend gewesen. Den ungebrochenen Familienstolz bewahrt Leon Battista bis in sein spätes Alter. Bei jeder Gelegenheit führt er ältere Glieder seiner Familie als Muster an, ihnen legt er die weisesten Sprüche

in den Mund, von ihrem persönlichen Werthe kann er nicht genug erzählen, ihr Lob klingt in seinen Schriften häufig an. „Alle Albertis, ruft er einmal, sind litterarisch gebildet gewesen. Messer Benedetto galt für überaus unterrichtet in den Naturwissenschaften und in der Mathematik; Messer Niccolaio warf sich mit Eifer auf das Studium der Theologie, alle seine Söhne folgten dem Vater nach und erwarben sich die verschiedenartigsten Kenntnisse; Messer Antonio liebte es, von der Kunst und dem Geiste der besten Schriftsteller zu kosten, in seinen Mußestunden fehlte es ihm daher niemals an würdiger Beschäftigung; Ricciardo vergnügt sich mit den Dichtern, Lorenzos musikalischer Sinn hat nicht seines Gleichen, du endlich, Adovardo hast es in der Gesetzeskunst schon ziemlich weit gebracht." Ein anderes Mal rühmt er wieder die Betriebsamkeit und den Handelsreichthum der Alberti. „Ueber die ganze Welt ist unsere Familie zerstreut, ihre Glieder findet man in Brügge, Köln und London, wie in Rom und Venedig, in Paris und Avignon, wie in Valencia und Barcellona, selbst in Griechenland haben sie sich niedergelassen. Ueberall zählen sie zu den mächtigsten Kaufherrn und werden wegen ihrer Ehrlichkeit hochgeachtet. Als wir noch in der Heimat weilten, durften wir uns rühmen, daß bei keinem Geschlechte der Reichthum so groß, so stetig und so wohl angewendet gewesen ist, wie bei dem unseren. Und jetzt in unserem Unglücke bleibt uns wenigstens der Trost, daß Niemand aufstehen und sagen kann, er hätte von uns eine Ungerechtigkeit erduldet, Uebelwollen erfahren. Wahrlich wir sind ein von Gott begnadetes Geschlecht!"

Von so großen und stolzen Traditionen seit seiner frühesten Jugend umgeben, strebte Leon Battista natürlich das Ungewöhnliche an, und suchte eine bedeutende Lebensstellung. Für eine solche schien das Rechtsstudium am sichersten vorzubereiten. Aber die scholastische Anschauung, welche eigentlich nur Gottesgelehrtheit und Rechtskunde als höhere Berufsarten zu schätzen wußte, war schon längst in Italien wankend geworden und von einer freieren und frischeren Auffassung des Lebens und der Bildung abgelöst. Dem Einflusse der letzteren konnte sich auch Leon Battista Alberti nicht entziehen. In der von einem befreundeten Anonymus verfaßten Biographie wird mit Recht die Vielseitigkeit seines Wissens, das Allumfassende seiner Anlagen

und seiner Ziele hervorgehoben. „Alles, was Ruhm und Ehre bringt, suchte er zu erreichen.“ Waffenübungen wechselten mit musikalischen Studien, wilde Pferde lenken lernte er nicht minder eifrig, als die Geheimnisse der Wissenschaften und Künste ergründen. Für alle Beschäftigungen und Fertigkeiten besaß er einen gleich erregbaren Sinn. Kein Wunder, daß ihm die Bücher bald unter dem Bilde lockender Blumen vorschwebten, bald wie Skorpione ihn abschreckten. Er wollte nicht einseitige Fachkenntnisse gewinnen, er ließ sich nicht durch abstrakte Gelehrsamkeit befriedigen. Ein harmonisches Gleichgewicht der Kräfte war sein Ideal, eine ebenmäßige Entwickelung aller menschlichen Fähigkeiten sein Ziel. Von diesem Gesichtspunkte erscheint dann das Wohlgefallen an der leiblichen Ausbildung keineswegs als bloße Eitelkeit. Der anonyme Biograph preist seine physische Ausdauer und Muskelkraft. Im Ball- und Wurfspiele, im Laufen, im Ringkampfe, im Tanze war er vortrefflich geschult, als Bergsteiger suchte er seines Gleichen. Er konnte mit gleichen Füßen über einen aufrechtstehenden Mann springen, mit einem Pfeile auch den dicksten Eisenharnisch durchbohren; dicht an der Mauer einer hohen Kirche auf dem linken Fuße stehend schleuderte er einen Apfel weit über das Dach hinaus und wenn er in ihrem Innern auch eine ganz kleine Münze emporschnellte, klang sie am Gewölbe. Der vollendete Mann durfte eben auch in diesen Dingen nichts Schweres, nichts Fremdes erblicken. Kein Wunder, daß ihm das Rechtsstudium in Bologna, welchem er sich noch bei Lebzeiten des Vaters zuwandte, nicht behagte. Die mühselige Anstrengung machte ihn krank. Man ist versucht, an Ironie zu denken, wenn erzählt wird, die Krankheit, die ihn schließlich vom Rechtsstudium abbrachte, habe darin bestanden, daß er das Gedächtniß für Namen verlor, während das Sachengedächtniß unversehrt blieb. Für die leere, trockene Scholastik, die im Kreise der Jurisprudenz eben so sehr herrschte, wie in jenem der Theologie, war sein Wesen nicht geschaffen. Der Erforschung der natürlichen Dinge, den mathematischen Wissenschaften wandte er sich in seinem vierundzwanzigsten Jahre zu. Noch in seiner Krankheit hatte er aber auch in der Poesie Trost und Erholung gesucht und gefunden. Er schrieb in lateinischer Sprache die Komödie Philodoxeos, welche mehr durch

ihre Schicksale berühmt, als durch ihren inneren Werth bedeutend ist.

Bei Vasari lesen wir von Michelangelo eine artige Anekdote. Dieser nahm einst einen Marmorblock und arbeitete einen schlafenden Cupido, der großen Beifall erregte. Ein feiner Kunst- und Menschenkenner, Pierfrancesco de' Medici gab ihm aber folgenden Rath: Wenn du das Marmorbild in die Erde legtest, so bin ich gewiß, es würde für antik gelten und wolltest du es in einer Weise zugerichtet, als ob es alt sei, nach Rom schicken, so würdest du einen großen Preis dafür erhalten. Der Rath wurde befolgt und Michelangelos Cupido als eine echte Antike überaus hoch geschätzt und bezahlt. Aehnlich erging es dem Philodoxeos Albertis. Ein eifriger Freund hatte heimlich die Komödie abgeschrieben und verbreitet. Wer sie las, wie sollte dieser auf den Gedanken kommen, daß sie von einem Zeitgenossen, einem zwanzigjährigen Jünglinge herrühre. Alles, die Namen der auftretenden Personen, der Inhalt der Fabel, das durchaus nicht gesparte Salz der Rede, auch die mannigfachen Dunkelheiten der Sprache — durch die Hast der Abschrift entstanden — schienen den alterthümlichen Ursprung anzudeuten. So galt sie als das Werk eines sonst nicht bekannten römischen Dichters, des Lepidus, und wurde dem entsprechend als eine klassische Schöpfung gepriesen. Der wahre Autor, in natürlicher Freude über seinen Erfolg, hütete sich, vorzeitig den Nimbus, mit welchem antiquarische Begeisterung den Philodoxeos umgeben hatte, zu zerstören. Auf die Frage, woher die Abschrift stamme, ertheilte er bereitwillig die Antwort, aus einem uralten Codex sei dieselbe genommen worden. Erst nach längerer Zeit (1437) lieferte er den sicheren Beweis, daß der römische Lepidus mit dem italienischen Leon Battista Alberti identisch sei.

Wollte man Belege dafür sammeln, daß Alberti dem humanistischen Treiben nahe stand, man würde sie nicht allein in der leichten Weise, wie er den antiquarischen Irrthum aufnahm und weiter verbreiten half, sondern auch in zahlreichen Eigenthümlichkeiten der Komödie finden. Die Fabel selbst bewegt sich in den gewöhnlichen Geleisen der komischen Phantasie. Ein schüchterner Liebhaber wird von einem eifrigen Freunde und einem pfiffigen Freigelassenen wirksam unterstützt, so daß er

nicht allein die Neigung der Geliebten gewinnt, sondern auch die Anschläge eines gefährlichen Nebenbuhlers hintertreibt. Dieser glaubt durch einen Gewaltstreich sich den Sieg zu sichern und wagt eine Entführung, vergreift sich aber und führt die unrechte Braut heim. Zum Glücke findet er seinen Mißgriff nicht so schlimm und so schließt die Komödie, nachdem noch unverhoffte Wiedererkennungen vor sich gehen, zu allgemeiner Befriedigung. Alberti will aber nicht blos unterhalten, sondern auch belehren. Seine Komödie verhüllt einen tieferen Kern, wie schon die für die einzelnen Personen gewählten Namen: Philodoxeos der Ruhmliebende, Phroneus der Vernünftige, Doxa und Phemia — der Ruhm und der Ruf andeuten, welcher aber von dem Autor in der Vorrede noch besonders hervorgehoben wird: „Diese Fabel lehrt, daß der strebsame und eifrige Mann nicht minder als der Reiche und vom Glücke Begünstigte Ruhm gewinnen könne.“ Ein Durchschieben von Gedanken, so daß der eine, kaum ausgesprochen, schon in einen anderen, tieferen, geheimeren sich wandelt, eine moralisch-allegorische Tendenz der Poesie liegt in der allgemeinen Neigung der Zeit; vollends humanistisch erscheint die Ruhmessehnsucht, welche, freilich etwas schief und unklar, als Grundidee der Komödie anklingt.

Leon Battistas äußere Lebensverhältnisse weiter zu verfolgen, fehlen uns leider vielfach die chronologischen Handhaben. Ein Ereigniß, charakteristisch für den Mann und die Zeit, wird uns aus seinen späteren Jahren (1441) mit großer Ausführlichkeit berichtet. Die langen Kämpfe der florentinischen Republik mit Filippo Maria Visconti drückten die Stimmung und lähmten den Sinn der sonst so fröhlichen und aufgeweckten Florentiner. Da faßte Leon Battista im Vereine mit Piero di Cosimo de' Medici den Plan zu einem litterarischen Turnier. Es sollte nicht allein der florentiner Universität die Gelegenheit geboten werden, sich in ihrem Glanze und ihrer Herrlichkeit zu zeigen, sondern auch durch das prunkvolle Schauspiel die Lebenslust in weiteren Kreisen geweckt werden. Alles ist dabei bedeutsam: die Anordner des Festes; der Sohn des alten Cosimo und Leon Battista, der Eine der Erbe thatsächlicher politischer Macht, der Andere, ohne Amt, ohne unmittelbare öffentliche Gewalt, aber durch das Gediegene seiner Persönlichkeit den Ersten des Staates beigezählt; die Wahl des poetischen Stoffes,

welchen die Wettkämpfer behandeln sollten: der Werth wahrer Freundschaft; die Bestimmung des Ortes, wo der Wettkampf stattfinden sollte: die reich geschmückte Domkirche, und die Annahme der Sekretäre des Papstes Eugen IV., welcher sich gerade in Florenz aufhielt, zu Preisrichtern. Der Ausgang des schöngeistigen Turnieres entsprach schwerlich den Erwartungen Leon Battistas. Acht Bewerber rangen um den Preis, einen silbernen Lorbeerkranz, — ihre Namen und die Gedichte, welche sie deklamirten, haben sich erhalten — die Preisrichter aber konnten über den Sieg nicht einig werden und schenkten den silbernen Lorbeerkranz dem Schatze des Domes. Alberti hielt es passend, ein zweites Wettspiel vorzuschlagen, in welchem der Neid und die Habsucht den Gegenstand poetischer Schilderung bilden sollte.

Als wahrer Humanist findet Leon Battista in keiner einzelnen Stadt seine ausschließliche Heimat. Wohl mochten ihn Familienerinnerungen und Freunde an Florenz fesseln, aber auch in Rom am päpstlichen Hofe fühlte er sich zu Hause. Seine Wanderlust führte ihn sogar über die Alpen. Fast immer reiste er im Gefolge großer Herren oder folgte einem Rufe derselben. Dennoch bewahrte er sich in jeder Hinsicht volle innere Unabhängigkeit, erhob sich immer über den besonderen Stand und die einseitige Parteistellung. Wie die mannigfachen persönlichen Beziehungen zu italienischen Fürsten aus dem Hause Este, Gonzaga, Malatesta ihn nicht zum Höflinge machten, so übten auch die geistlichen Weihen, welche er unzweifelhaft als Kanoniker am Florentiner Dom empfangen hatte, auf seine Gesinnung keinen Einfluß. In dem einen und anderen Punkte bewährt er sich als Humanist, der sich zu den mannigfachsten Beschäftigungen und Verhältnissen leiht, aber nicht unbedingt und vollständig in denselben aufgeht, nicht auf seine Freiheit und Ungebundenheit verzichtet. Von äußeren Sorgen nicht gequält zu werden, mußte ihm um so erwünschter sein, als er in seinem Inneren eine ganze große Welt unaufhörlich bewegte und bei seiner geistigen Rastlosigkeit das ruhige Rechnen und stete Erwägen gar schwer zu erreichen war. Die Pfründen faßte er, darin den anderen Humanisten durchaus gleichgesinnt, keineswegs als eine Anweisung, fortan einem bestimmten Pflichtenkreise nachzuleben, auf; sie gewährten ihm die Mittel, ungestört

seine persönlichen Kräfte zu entwickeln, seine geistige Wirksamkeit zu erweitern. That er dieses, so erwarb er sich auch ein vollkommenes Recht auf die äußere Erkenntlichkeit seiner Mitbürger. Uebrigens würden seine Zeitgenossen die Vereinigung eines kirchlichen Amtes mit einer rein weltlichen Thätigkeit auch dann noch nicht unpassend gefunden haben, wenn die letztere sich in dem äußeren Auftreten und Leben viel stärker geoffenbart hätte, als es bei Leon Battista der Fall war. Er lebte, so viel wir wissen, ehrbar und zurückgezogen. Zerwürfnisse im Schooße seiner Familie ließen ihn die Einsamkeit aufsuchen, der ideale Zug in seiner Natur machte ihn gegen die gewöhnliche Gesellschaft gleichgültig. Der anonyme Biograph schildert zwar Leon Battista als einen zornmüthigen, leicht erregbaren Mann; doch ist dieses nicht so zu verstehen, als ob er in leidenschaftlichen Kämpfen sich gefiele, nur wenn die Wogen hoch gehen, frei athme. Sein äußeres Dasein geht still vorüber, mühsam entdeckt das forschende Auge die Furchen, welche es zog. Zahlreiche scharfsinnige, witzige Aussprüche werden von Leon Battista berichtet; daß er in die Ereignisse selbstthätig eingriff, an den öffentlichen Angelegenheiten sich in hervorragender Weise betheiligte, wird nirgends erzählt. Aus seinen Schriften lernt man den Mann am besten kennen, sein litterarischer Ruhm gibt den sichersten Maßstab für seine persönliche Bedeutung.

Leon Battistas Schriften, bald lateinisch, bald italienisch verfaßt, gehören den verschiedenartigsten Litteraturzweigen an. Poetischen Versuchen reihen sich streng wissenschaftliche Arbeiten, mathematische Tractate und antiquarische Abhandlungen an, kunsttheoretische Werke wechseln mit philosophischen Schriften ab. Die unbefangene Würdigung der letzteren hat für uns, die wir nicht mehr die Luft des fünfzehnten Jahrhunderts athmen, die größte Schwierigkeit. Alle in unseren Tagen gepriesenen Vorzüge eines philosophischen Werkes werden in denselben vermißt. Unser spekulatives Wissen gewinnt keine Erweiterung, unsere Begriffsbestimmungen erhalten keine schärfere Form; weder werden wir über die Quellen der Erkenntniß genauer unterrichtet, noch ihre Zielpunkte weiter zu rücken durch die kühnen Gedanken des Autors geneigt. Ihr herkömmlicher Titel: Moralische Schriften, deutet ihre Natur, gleichzeitig auch ihre Schwächen an. Wir haben es mit leichtgeschürzten Erörterungen praktischer Lebens-

regeln, mit populären Schilderungen, auf welchen Grundsätzen die wahre soziale Wohlfahrt beruht, zu thun. Ein Buch Leon Battistas handelt von der Seelenruhe, deren ungetrübter Besitz allein das Lebensglück sichert; es gibt die Mittel an, wie man die Störungen des inneren Friedens beseitigen und bewältigen soll und beweist, daß auch der herbste Schmerz von seinem Stachel befreit, schließlich überwunden und zur Kräftigung des Gemüthes benutzt werden könne. Ein anderes Werk, lange Zeit dem Agnolo Pandolfini zugeschrieben, hat die Familie zum Gegenstande. Als Erziehungslehre kann man vielleicht am passendsten den ersten Abschnitt bezeichnen, welcher sowohl das Verhalten der Eltern ihren Kindern gegenüber regelt, wie auch die Pflichten der letzteren aufzählt. Die Philosophie der Ehe bildet den Inhalt des nächsten Abschnittes; wir erfahren die wünschenswerthen physischen und moralischen Eigenschaften einer Braut, und lernen die Vorsicht bei der Wahl des Gatten, die achtungsvolle Liebe im ehelichen Verkehre schätzen. Die beste Einrichtung des Hauswesens erörtert der dritte Abschnitt, reich an praktischen Vorschriften für den ländlichen und städtischen Aufenthalt, obwohl im Ganzen dem ersteren der Vorzug eingeräumt wird; der letzte Abschnitt endlich schildert die echte Freundschaft, deren Besitz das Glück einer Familie vollendet.

Verwandt mit Leon Battistas Buche über die Familie ist ein anderes Werk, welches mit der Beschreibung des besten Fürsten sich beschäftigt. Viele Dinge bespricht darin noch außerdem der Verfasser; der Reiz der Tugenden wird in hellen Farben ausgemalt, von mannigfachen Lastern ein abschreckendes Bild entworfen, schließlich kommt er doch wieder auf die ideale Gesellschaft zurück, deren Wohl durch die Tüchtigkeit ihres obersten Leiters, des „Sciarco" bestimmt wird. Den Inhalt wieder einer anderen Schrift, il Teogenio, der Gottgeborene genannt, deutet der früher gebräuchliche Titel an: Vom Gemeinwesen, vom Stadt- und Landleben und von den Zufällen des Glückes. Wieder ist es eine Glückseligkeitslehre, welche Leon Battista hier ausführlich erörtert. Schafft Reichthum wahre innere Befriedigung, können nur Günstlinge der Fortuna als Glückliche gepriesen werden? Gegen diese weithin gangbare Meinung erhebt Leon Battista seine Stimme. Ein mäßiges Leben, fern von

dem Weltgetümmel, welches die Einsamkeit durch litterarische Studien zu kürzen weiß, durch Selbstgenügsamkeit das Gespenst der Armuth verscheucht, nicht den Neid, nicht die böse Nachrede kennt, den Wechsel des Schicksals nicht fürchtet, verdient allein als Glück angesehen zu werden.

Die Reihe der sogenannten moralisch-philosophischen Schriften Leon Battistas ist mit den bereits aufgezählten Werken noch lange nicht abgeschlossen. An die schönen Frauen von Florenz richtet er die Ecatomfilea, eine Abhandlung über die wahre Liebe. Nicht zu alt und nicht zu jung, so lautet der Rath, soll der Liebhaber sein. Dem Alter fehlt die Kraft zur Gegenliebe; die Jugend kann zwar die Nachtwachen besser vertragen, aber mein Gott, wie unerfahren, wie hastig und unbedacht ist sie, in welche Gefahren bringt sie die Geliebte? Noch lange fährt Leon Battista fort, die Vorzüge der reifen Männer und ihre besondere Liebesfähigkeit zu rühmen. Er erinnert sich dann, daß die Geliebte nicht allein die Jahre zählt, sondern auch noch andere Eigenschaften vom Manne ihrer Wahl verlangt und malt das Bild des Musterliebhabers noch weiter aus. Großer Reichthum läßt leicht auch die Liebe käuflich erscheinen, Männer von hervorragender Stellung verlieren das Anrecht auf die traute Heimlichkeit, ohne welche der süße Liebesgenuß kaum denkbar ist; immer werden sie beobachtet, stets von ihren Clienten, ihrem Gefolge umgeben; unwerth der Minne sind auch, die eine niedere, knechtische Beschäftigung treiben, da sie den Hang haben, mit der Gunst ihrer Herzensdame zu prahlen, weil sie sich dadurch geadelt glauben. Hat aber ein Fräulein seine Neigung gar an einen Mann verschenkt, der belfernd von öffentlicher Kanzel herab verdammt und verflucht, was er heimlich von jenem erbittet, so ist das vollends als ein Unglück anzusehen. Doch wozu schildern, wie der Liebhaber nicht beschaffen sein soll, da mir — so ruft der Verfasser unter der Maske der Ecatomfilea aus — das Bild meines ersten Geliebten in klarer Farbe vorschwebt. Dieser war schön und herrlich von Gestalt, reich an jeder Tugend und von wahrhaft göttlichem Geiste, dabei gewandt, kräftig, tapfer, feurig und zurückhaltend, schweigsam und tändelnd, ernst und scherzhaft, je nachdem es passend erschien, hingebend zärtlich und doch auch schamhaft, praktisch klug aber unbedingt treu, dabei in allen ritterlichen Künsten Meister, in

der Musik, in der Malerei, Plastik und in allen Wissenschaften wohl erfahren, überhaupt in Allem, was Lob bringt, Jedermann voranstehend. Daher fügte ich mich auch seinen Wünschen, schmiegte mich seinem Wesen an und fand in dem süßesten, einzig treuen Freunde meinen Herrn und Gebieter. In diesen Zügen lieferte Leon Battista eigentlich sein Selbstportrait. Beinahe wörtlich stimmt die Beschreibung des idealen Geliebten mit der Schilderung überein, welche der anonyme Biograph von Leon Battista entwirft. Kein Leser der Ecatomfilea verargte ihm das Selbstlob. Die Männer, in welchen Neid und Eifersucht sich hätte regen können, die Humanisten versöhnte er durch den allgemeinen Satz: „Nur der Gebildete, Tugendhafte und Bescheidene ist der Liebe werth. Von diesen empfängt die Geliebte den köstlichsten Lohn ihrer Treue und Neigung, von ihnen hat sie keine Unbill zu fürchten. Sie allein verleihen der Frauenschönheit Glanz, dem Namen der Geliebten ewige Dauer. Noch lebt und klingt der Name einer Lesbia, Corinna, Cinthia. So wird auch euer Namen, Schwestern, unsterblich werden, wenn ihr euch einen humanistisch Gebildeten zum Liebhaber auserwählt. Ihr lebt in süßer und werdet geehrt durch ewige Liebe."

Sattsam hat sich Leon Battista über die rechte Wahl in der Liebe ausgesprochen; im weiteren Verlaufe der Schrift gibt er nun auch guten Rath, wie die gewonnene Liebe dauernd erhalten werden könne. Er weiß keinen besseren als offene, rückhaltlose Gegenliebe: Amate adunque e acquistarete amore. „Kein Mißtrauen, das maulwurfsartig den festen Boden der Neigung untergräbt, zur Selbstqual führt und den Geliebten peinigt, sondern ein offenes, heiteres Wesen, Hingabe an den Mann der Wahl. Dieses Mittel wirkt sicherer als jeder Liebestrank, jedes Zauberkraut."

So überzeugt Leon Battista in dieser Schrift von der Macht der Liebe sich stellt, so unfreundlich gegen die Frauen erscheint er in einem kleinen Werkchen, welches die Frage, ob man heiraten solle, beantwortet. Die Weiber haben doch eigentlich das Uebel in die Welt gebracht, lautet seine durch zahlreiche historische Beispiele belegte Meinung: er empfiehlt daher jedem besseren Manne, nicht Venus sondern Minerva seine Dienste zu weihen. Noch schlimmer treibt es Leon Battista in dem Traktate Amiria. Er höhnt und karrikirt die Toilettenkünste der

Frauen, gibt ein ausführliches Rezept, wie sich dieselben mit Hilfe der Magie der Männerliebe versichern können und hebt Trug, List, Verstellung als die allgemeinsten weiblichen Eigenschaften hervor. Aber Leon Battista schreibt dann in der Sofrona seine eigene Widerlegung, indem er die Unfähigkeit der Männer, über Frauen endgiltig zu urtheilen, eingesteht, daß diese den Männern als Göttinnen erscheinen, anerkennt. Ob im Ernste, könnte man bezweifeln; daß sich auch unter der scheinbaren Apologie eine feine Satire birgt, möchte man glauben, Weiberhaß als Grundzug Leon Battistas Charakter zuschreiben, wenn sich nicht ein anderes Werk: Hippolyt und Leonore, von ihm erhalten hätte. Urfehde trennt die Häuser der Bardi und Buondelmonti, gegenseitiger Haß erfüllt die Gemüther der beiden Familien; nur Leonore di Bardi und Hippolyt Buondelmonti wissen nichts von dieser Feindschaft, denn ehe sie erfahren, von welchem Geschlechte sie stammen, haben sie sich gesehen und als sie sich sahen, geliebt. Welchen Gefahren der unselige Familienhader die Liebenden preisgibt, wie Hippolyt bis an den Rand des Todes geführt, von Leonoren gerettet wird und die Liebe der Kinder schließlich den Sieg über den Haß der Eltern erringt, bildet den Inhalt der reizenden Novelle, welche mit den Worten schließt: „Wen die Liebe nicht berührt, der weiß nicht, was Melancholie und Wonne heißt, er kennt nicht Muth und nicht Furcht, nicht die Trauer, nicht die Süßigkeit des Daseins."

Es ist wohl nicht nöthig, die Analyse der moralischen Schriften Albertis noch weiter zu führen. Denn zu Ende ist sie noch lange nicht gebracht. Die angeführten Proben dürften vielleicht schon genügen, die Behauptung, daß sie nicht durch die Tiefe der Spekulation glänzen, unser Wissen vom Wesen der Dinge nicht bereichern, zu bestätigen. Doch thäte man Unrecht, sie mit dem übrigen Haufen sogenannter populär-philosophischer Werke einfach der Vergessenheit als ihrem wohlverdienten Schicksale zu überliefern. Noch weniger sollen Albertis Zeitgenossen getadelt werden, daß sie den Mann auch als Verfasser dieser Schriften überaus hoch hielten. Die letztern fesseln uns noch jetzt durch die vollendete Beherrschung der Form. Der anonyme Biograph erzählt, das lange Exil der Albertis habe auch Leon Battista der heimischen Sprache entfremdet,

erst nach langem Studium und durch großen Fleiß sei er derselben wieder Herr geworden, dieses aber dann in so hohem Maße, daß seine Mitbürger ihren öffentlichen Reden Bruchstücke aus Albertis Schriften einzuverleiben liebten, um sich mit dem Scheine oratorischer Kunst zu schmücken. Die letztere Behauptung ist schwer zu erweisen, von der vollkommenen Gewalt Leon Battistas aber über die Sprache legen alle seine Schriften ein giltiges Zeugniß ab. Zur Anmuth und leichten Beweglichkeit des Ausdruckes, so daß jeder Gedanke im Worte seine eigenthümliche Physiognomie bewahrt, gesellt sich noch ein anderer Vorzug, der weit über die bloße sprachliche Gewandtheit hinausgeht. Die Mehrzahl der Albertischen Schriften ist in dialogischer Form verfaßt. Dadurch kommt Fluß und Leben in die Abhandlungen. Die dialektische Kunst gewinnt ein ganz natürliches Aussehen. Der Autor behält das Recht, sich gleichsam über die Parteien zu stellen, bald nach dieser, bald nach jener Seite hin das Schwergewicht zu legen, seine eigene Persönlichkeit als eine freie, unbefangene, die Gegensätze umfassende, kurz als eine universelle zu offenbaren. Wir dürfen uns nicht verleiten lassen, in dieser Stellung des Autors etwas Erkünsteltes zu erblicken, an eine blos zufällige Compositionsweise zu denken. Die eigene Persönlichkeit in den Mittelpunkt zu stellen, das war Albertis Natur, und diese Natur verlieh ihm den Ruhm und die Achtung bei den Zeitgenossen, machte seine Werke so bedeutsam und für die Erkenntniß der damals herrschenden Bildung so überaus charakteristisch.

Leon Battistas Schriften sind eine reiche Fundgrube der Lehrweisheit. Kein Blatt kann man aufschlagen, ohne auf vollgewichtige Sentenzen, die Früchte weiter Erfahrung, eines reifen Denkens und scharfen Blickes zu stoßen. „In allen Dingen bewahre dich vor dem Zuviel; halte Maß, schließe nie mit deiner Entwickelung ab," predigt er mit demselben Eifer und unverdrossen, wie nach der Legende der Evangelist das „Kinder, liebet euch." „Wer den Gipfel erklommen hat, nicht höher klettern kann, auch nicht dauernd auf jenem sich erhalten, der muß herabsteigen." „Für die Thätigkeit ist der Mensch geschaffen, das ist sein Zweck; Nutzen zu bringen, seine Bestimmung." „Man muß dahin streben, daß man unter Seinesgleichen keine Vergleichung zu scheuen braucht; sich zu üben und die Meister-

schaft zu erringen in Allem, was Lob und Ruhm schafft, das allein gibt dem Leben Inhalt." „Durch Beredsamkeit beherrscht man die Menschen; die Beredsamkeit gilt im Frieden soviel, wie im Kriege das muthig geschwungene Schwert." „Die Zeit ist verloren, in welcher du dir nicht eine neue Kenntniß, eine neue Tugend erworben hast." Immer und immer wieder kommt Leon Battista auf das Lob des zwar reichen, aber stets maßvollen, harmonischen Lebens zurück, preist er die Thätigkeit und das rastlose Streben und Ringen nach Vollendung.

Eine einzige Sache liegt ihm gleich sehr am Herzen: die Herrlichkeit der Natur, deren Reize er nicht begeistert genug schildern, deren Genuß er nicht eindringlich genug empfehlen kann. Leon Battistas Liebe zur Natur ist glühend. Unter Myrthen im Haine zu weilen, hält er für gleich köstlich wie das Wandeln in prachtvollen Tempelhallen. Entzücken athmet er aus jeder Erscheinung. Das schattige Gewölbe der Tannen und Buchen, der farbenreiche Blumenteppich, der sich kräftig vom dunkeln Rasengrunde abhebt und mit dem sonnigen Himmel an Glanz wetteifert, die kleinen Vöglein, unermüdlich in neuen Melodien, der silberreine Bach, der sich bald neckend im Grünen verbirgt, bald in fröhlichen Wellen tänzelt, bald klar und hell als Spiegel sich zeigt, Alles weckt Freude in ihm und ladet zum Genusse ein. Als höchste Glückseligkeit preist er es daher, fern von allen Sorgen und dem hohlen Weltgetümmel mit der wundervollen Natur sprechen zu können.

Leon Battistas Liebe zur Natur ist aber nicht allein feurig, sondern auch wahr und unmittelbar empfunden. Sie beruht auf einer staunenswerthen Kenntniß derselben und einem überaus fein ausgebildeten Beobachtungssinne. Ihm konnte sie mehr sein nnd höher gelten als den gewöhnlichen Menschenkindern, weil er auch mehr von ihr sah, genauer ihr Wesen und ihr Vorgehen kannte. Sein Beobachtungssinn offenbart sich in allen Schriften, ist scharf und gründlich, gleichviel welchen Gegenstand er erörtert. Wie wir Alberti mit allen Erscheinungsformen der landschaftlichen Natur vertraut gewahren, so tritt er uns auch als feinsinniger Psychologe, mit der Fähigkeit, auch die feineren Züge des menschlichen Lebens zu verstehen, reich ausgestattet entgegen. Eine Mutter ist nicht im Stande, die erste Entwickelung des Kindes mit mehr Liebe und Kenntniß auch der kleinsten

Einzelnheit zu schildern, als es Leon Battista in seinem Buche über die Familie thut. Das Knospen der Seele im Kinde, die Anfänge der Sprache und Bewegung, die ursprünglichen Versuche, den Willen zu äußern, das Entzücken der Eltern, wie die Nachbarn zur Theilnahme aufgefordert werden, die Freunde sich mitfreuen und mitbewundern müssen, ist unübertrefflich geschildert. Ebenso scharfsichtig sind die Schlüsse, welche er aus dem Betragen der Jugend auf ihre Anlagen und den künftigen Beruf zieht, in hohem Grade praktisch die Erörterungen, welche Eigenschaften die tüchtige Ehefrau besitzen müsse, mag auch vielleicht das eine und andere Wort im Munde eines Philosophen und Kanonikers seltsam klingen.

Zahlreich und überzeugend sind die Anzeichen, daß Leon Battista, während er schrieb, sich nicht in eine fremde Natur künstlich versetzte, sondern nur seine eigenen Lebenserfahrungen niederlegte, in allen Aeußerungen und Bekenntnissen eigentlich nur sich selbst wiedergab. Ein vollgiltiges äußeres Zeugniß dafür liefert die bereits oft erwähnte Biographie des Anonymus, in welcher vor allem die scharfe Beobachtungsgabe und die überaus hoch entwickelte Empfindlichkeit für alle Naturreize als seine Eigenschaften hervorgehoben werden. „**Scrutator fuit assiduus.**“ Er stellte sich oft unwissend, um die Belehrungen aus dem Andern leichter herauszulocken. Keinen Wissenszweig, keine Kunst, kein Handwerk gab es, deren Geheimnisse er nicht gern erforscht hätte, sogar ein ehrlicher Schuster wurde ausgefragt, weil er auch die Unkenntniß in diesem Kreise mechanischer Fertigkeiten für eine Lücke in seiner Bildung ansah. Sein Auge aber hatte er so geschärft, daß er noch nach Jahr und Tag treffend ähnliche Portraits entfernter Freunde zeichnen, aus den Gesichtszügen eines Jeden, der ihm entgegentrat, dessen Charakter mit Sicherheit lesen konnte. Seine Verehrer behaupteten, bis zur Voraussicht künftiger Dinge habe er seine Beobachtungsgabe gesteigert, die künftigen Schicksale der Fürsten und Völker Italiens prophetisch geschaut, ähnlich, wie ihm eine innere Stimme stets verkündigte, ob eine Begegnung zur Freundschaft oder Feindschaft führen werde. Alles, berichtet der Biograph weiter, was sich durch schöne und zierliche Formen auszeichnete, erregte seinen Jubel. An einem gesunden und kräftigen Greise konnte er sich nicht satt sehen, die Reize der landschaftlichen Natur entzückten

ihn, zärtlich hing er an schönen Thieren, so daß er z. B. als ihm ein Lieblingshund starb, diesem eine Grabrede hielt. Von diesem Thiercultus geben auch zwei Schriftchen, die Klage des Sperlings und das Lob der Fliege (nach Lukian) Zeugniß.

Als Wiederschein seiner großen und reichen persönlichen Natur haben wir daher Albertis philosophische Schriften aufzufassen und zu beurtheilen. Aber auch sine kunsttheoretischen Werke sind ganz von diesem persönlichen Hauche durchströmt, wichtiger und bedeutungsvoller für die Erkenntniß seines Lebens als für das Verständniß der durchschnittsmäßigen Kunstbildung in seiner Zeit. Denn darüber dürfen wir uns nicht täuschen: die in den Künstlerwerkstätten des fünfzehnten Jahrhunderts gangbaren Vorstellungen lernen wir aus Albertis Schriften keineswegs kennen, als eigentliche Lehrbücher können sie nicht gelten, auch übten dieselben keineswegs einen unmittelbaren Einfluß auf die Kunstpraxis. Und dennoch möchten wir sie um keinen Preis missen. Daß sich Leon Battista auch mit der Erforschung der Grundsätze des artistischen Schaffens beschäftigt, adelt die Kunst, daß er der Lockung nicht widerstand, auch in künstlerischen Kreisen als Autorität zu gelten, beweist am besten die veränderte Stellung der bildenden Künste.

Zu den Künsten, welche durch Fleiß und schöpferische Begabung erworben werden, deren Uebung dem freien Manne wohl ansteht, rechnet eine Aufzeichnung des fünfzehnten Jahrhunderts auch die Malerei, Plastik und Architektur. Sie scheidet dieselben vom schmutzigen Handwerke und schnöder Kaufmannschaft und reiht sie als ebenbürtig der Kriegskunst, der Heilkunde, der Rechtsgelehrsamkeit an. Die gleiche gute Meinung von den bildenden Künsten hegt auch Leon Battista. In seinem Momus, einem den Gesprächen Lukians nachgeahmten Dialoge, wo er die Schwächen und Schäden des höfischen Lebens geißelt, läßt er sich über die Wirksamkeit der Philosophen in folgender Weise aus: „Wir Philosophen sind die Wissenden, wir sind es, welche die Bewegungen der Sterne berechnen, die Erscheinungen am Firmamente erklären, Himmel, Erde und Meer ergründen; wir sind in allen Künsten erfindungsreich, durch unsere Schriften haben wir den Menschen Gesetze gegeben und sie belehrt, das Leben bequem einzurichten und sich das allgemeine Wohlwollen und Wohlgefallen zu erwerben.“ Zu keiner Zeit, nicht vorher,

kaum nachher dürften sich die bildenden Künste einer ähnlichen Gunst rühmen. Aber freilich, um in den Kreis der Bildungsfächer aufgenommen zu werden, mußten sie sich für das persönliche Element zugänglich erweisen, der Entfaltung der individuellen Eigenthümlichkeit reichen Raum gewähren. Eines bedingt das Andere. Das künstlerische Interesse ist für den Mann, welcher den Anspruch auf umfassende Cultur erhebt, an der Spitze seiner Nation stehen, die Geister beherrschen will, unerläßlich, dafür kommt aber auch in die künstlerische Beobachtungsweise ein geistreich gelehrter Ton, von welchem es zuweilen zweifelhaft erscheint, ob er noch aus Liebe zur Sache angeschlagen wird oder nur dazu dienen soll, die universelle Natur des Autors in das glänzendste Licht zu setzen.

Wir besitzen von Leon Battista Schriften über jeden Zweig der bildenden Künste, über die Architektur sowohl wie über die Skulptur und Malerei. Der Traktat, welcher von der Malerei handelt, ist älter, von Leon Battista in seinem dreißigsten Jahre (1435) aufgesetzt; die zehn Bücher von der Baukunst stammen aus einer späteren Zeit (n. 1452), über ihre letzte Feile ereilte ihn nach dem Zeugnisse Polizians der Tod. In Bezug auf die kleine Abhandlung: „Von der Statue“ fehlen uns genauere chronologische Angaben, sie steht übrigens den ästhetischen Werken unseres Helden an Umfang wie an Bedeutung nach. Es scheint beinahe, als ob Leon Battista die Schrift über die Statue nur verfaßt hätte, um auch auf dem Gebiete der Plastik seinen erfinderischen Sinn zu offenbaren.

Ausführlich schildert er den Definitor, ein von ihm erdachtes Instrument, mit welchem die Punktirung des Modells, die Bestimmung der Entfernung eines jeden einzelnen Gliedes vom Centrum bequem vorgenommen werden kann. Mit großer Vorliebe ergeht er sich in der Angabe der Maße und Verhältnisse, deren Kenntniß die richtige Zeichnung des plastischen Werkes sichert. Leon Battista empfiehlt, die Körperlänge in sechs gleiche Theile zu theilen und den sechsten Theil unter dem Namen Fuß als Maßeinheit anzunehmen. Den Fuß theilt er dann in zehn Zoll, den Zoll in zehn Minuten, so daß die Körperlänge sechshundert Minuten gleichkommt. Mit diesem Maße, das jeder Körper mit sich trägt, lassen sich die Länge und Breite der einzelnen Glieder, die Proportionen, ebenso genau wie sicher

feststellen. Bei dieser ausschließlichen Betonung der Proportionalität ist es begreiflich, daß er es als einen Hauptvorzug der Skulptur rühmt, die Hälfte einer Statue könne in Carrara, die andere auf der Insel Paros gemeißelt werden, und die beiden Hälften, wenn man sie zusammenbrächte, würden doch vollkommen mit einander stimmen. Oder wie ein anderes von ihm angeführtes Beispiel lautet: Wenn eine Statue des Phidias so dick mit Erde bedeckt wäre, daß sie einer rohen Säule gliche, und nur ihre Gesammtlänge sich dem Auge zeigte, so könnte doch ein Bildhauer mit Hülfe des Maßstabes ohne Furcht, das Kunstwerk zu verletzen, an jedem beliebigen Punkte die Erdkruste durchbohren, sicher, da den Augapfel, dort den Nabel, dort wieder den Arm, die Hand, den Finger zu treffen.

In diesen Meinungen, sowie auch in der Behauptung, die Skulptur bedeute eigentlich nur die Wegnahme des überflüssigen Materiales, im Steinblocke sei bereits die vollendete plastische Form verborgen (vi è in potenzia), spricht sich die gangbare ästhetische Anschauung der Renaissance aus. Die persönliche Eigenthümlichkeit des Verfassers lernen wir nur im geringen Grade aus dem Traktate kennen. Ganz anders individuell tritt uns derselbe in der Schrift über die Malerei entgegen. Wir erfahren aus derselben wenig oder nichts über den Zustand der Malerei im fünfzehnten Jahrhunderte, gewinnen dagegen einen desto reicheren Einblick in Albertis Geist und werden in eingehender und anziehender Weise unterrichtet, wie die Gebildeten Italiens von der Malerei dachten.

Das Werk ist dem berühmten Schöpfer der florentiner Domkuppel Filippo Brunellesco gewidmet. „Schmerzlich, sagt Leon Battista in der Zuschrift, war ich berührt von dem Untergange beinahe aller Künste und Wissenschaften, welche im Alterthum eine so mächtige Blüthe erreicht hatten. Nur wenige Maler, Architekten, Bildhauer, Tonkünstler, Geometer, Rhetoren, Auguren gab es und diese wenigen nicht gerade lobenswerth. Beinahe mußte man annehmen, die Natur, alt und müde geworden, hätte die Kraft verloren, wie Riesen, so auch Genies zu schaffen. Du aber, Filippo und der uns befreundete Bildhauer Donatello und Nencio (Ghiberti), Luca (della Robbia) und Masaccio (der Bildhauer Maso di Bartolomeo, nicht der ungleich berühmtere Maler) haben mich eines Besseren belehrt

und daß es noch Geister gibt, welche den Alten nicht nachstehen, bewiesen. Unsere Zeit kann sich noch stolzer fühlen, als das Alterthum, da wir ohne Lehrer und ohne jedes Muster unerhörte Wissenschaften und unbekannte Künste uns erworben haben, während die Alten in Hülle und Fülle besaßen, was sie nachahmen, woher sie sich unterrichten konnten." Die gleiche selbstbewußte Stimmung, die Freude, einer frischen, schöpferischen Zeit anzugehören, empfängt, wie in der Widmung, so in dem Werke selbst, vielfachen Ausdruck.

Nicht als Mathematiker, sondern als Maler — „auch ich machte mir oft das Vergnügen und übte mich im Malen," erzählt er an einer Stelle — will Alberti das Buch schreiben; doch beginnt er seine Unterweisung mit der Lehre von den geometrischen Elementen, dem Punkte, der Linie und der Fläche. Die Veränderungen, welche die Formen der Fläche durch Licht und Farbe erleiden, bringen ihn naturgemäß auf das eigentlich malerische Gebiet. Entsprechend den vier Elementen werden vier Hauptfarben angenommen: Roth, Himmelblau, Grün und Aschgrau; durch Beimischung von Schwarz und Weiß entstehen zahlreiche sekundäre Farben, Schwarz und Weiß selbst kann man keine Farben nennen, da sie eigentlich nur das höchste Licht und den tiefsten Schatten der andern Farben vorstellen. Mit der Andeutung einzelner Grundregeln der Perspektive, mit dem guten Rathe, auf die Proportionalität der Linien zu achten, um durch die gegenseitigen Verhältnisse stets die richtige Größe zu finden, schließt das erste Buch von der Malerei. Die wunderbare Macht der letzteren bildet dann zunächst den Gegenstand des zweiten Buches. Sie macht Todte lebendig und die Vergangenheit wieder gegenwärtig; sie erhöht den Werth des verwendeten Materials, wie denn überhaupt die Kunst das Unscheinbarste veredelt. Das Erz, das unter den Händen eines Phidias Gestalt angenommen hat, ist kostbarer als die Silberbarren auf dem Tische des Wechslers. Kein Wunder, daß Zeuxis seine Bilder schließlich verschenkte, da sie preislos waren, wie die Schöpfungen Gottes. Ja, gottähnlich sind die Maler und ihre Werke mit Recht der öffentlichen Verehrung theilhaftig. Wenn nicht als Mutter, so doch als Hauptschmuck aller Künste dürfen wir die Malerei begrüßen. Ihr entlehnt der Architekt die Zier der einzelnen Bauglieder, nach ihren Regeln richten

sich die Goldschmiede, die Bildhauer, ihr verdankt das Schöne, beinahe überall wo wir es antreffen, das Dasein. Der Bedeutung der Malerei entspricht ihr äußeres Ansehen. Männer aus den vornehmsten Geschlechtern, Philosophen wie Sokrates und Plato, Kaiser wie Nero, Valentinian, Alexander Severus trieben diese Kunst, welche eines höheren Geistes bedarf als die Skulptur. Sogar die Natur vergnügt sich mit der Malerei und zeichnet in die Marmoradern deutlich die Bilder von Centauren, die Portraite von Fürsten.

Es erscheint vielleicht als ein jäher Abfall, daß Leon Battista dieser pomphaften Lobrede auf die Malerei in demselben Buche ziemlich trockene technische Regeln unmittelbar folgen läßt. Das Zeichnen mit Hilfe des Gradnetzes wird dringend angerathen, daß man von jedem Körper zuerst das anatomische Gerüst entwerfe, ihn nackt darstelle und dann erst das Gewand ordne, warm empfohlen. Und auch die Aufgaben, welche er dem Maler stellt, dürfen wahrscheinlich als überaus eng begrenzt gelten. Der Maler soll vor Allem die Richtigkeit der Umrisse anstreben und auf die Maßverhältnisse der verschiedenen Glieder achten, die Bewegung und Haltung, die einmal beliebt ist, muß sich vom Ganzen und Großen zum Einzelnen und Kleinsten fortpflanzen. Wird z. B. ein Körper lebendig dargestellt, so hat in jedem Gliede volles Leben zu pulsiren, gilt es den Tod zu schildern, so ist jeder Muskel starr geworden, das Leben jedem Gliede entflohen. In die richtige Modellirung, in gute Proportionen, in die genaue Durchführung des gewählten Charakters und Ausdruckes verlegt Leon Battista das Wesen der Composition und erläutert dasselbe durch folgende Proben falscher Auffassung: Eine schöne Helena mit gichtischen Händen, ein Athlet mit schwachen Lenden, oder ein Schlafender inmitten eines lärmenden Centaurengelages, eine architektonische Umgebung, so niedrig und klein angelegt, daß sie die Figuren mit Kopf und Armen sprengen können. Er verkennt aber nicht, daß gewisse Eigenschaften des gewählten Gegenstandes die Reize der Darstellung erhöhen.

Wenn die Natur der „Historie" Fülle und Mannigfaltigkeit in sich schließt, wenn auf dem Bilde sachgemäß Greise und Jünglinge, schöne Frauen und Kinder, Thiere mancherlei Art, Baulichkeiten verschiedener Größe Raum finden, auch dem

Nackten ein Platz angewiesen ist, so ist der Beifall der Beschauer gesichert. Im raschen Uebergange wendet sich dann Leon Battista wieder zum Künstler, um ihm das Studium der Erscheinungsformen an das Herz zu legen. Wohl wird mit gutem Grunde von einem Gemälde verlangt, daß in demselben geistige Empfindungen zum klaren Ausdrucke gelangen. So hat z. B. Giotto in seinem Bilde: das Schiff Christi in jedem der Apostel die Geberde des Schreckens und überdieß noch die verschiedenen Abstufungen des Schreckens deutlich versinnlicht. Wie kann dieses aber der Künstler erreichen, wenn er nicht mit den leiblichen Bewegungen vertraut ist und wie kann er die Vertrautheit sich anders als durch die genaue Beobachtung des wirklichen Lebens aneignen? Auf fleißiges Naturstudium weisen auch die andern Eigenschaften, welche von einem vollendeten Malerwerke verlangt werden, hin. Das leicht bewegte Gewand, hier in schönem Wurfe herabwallend, dort die reizenden Körperformen halb enthüllend, würde schwer vermißt werden, ebenso wie die weiche Rundung der Gestalten, so daß sie gleichsam plastisch aus der Tafel herauszutreten scheinen, und Licht und Schatten richtig vertheilt, gleichmäßig abgewogen offenbaren. Darauf kommt es vorzüglich an und auf die geschickte Farbenwahl. Das Aufsetzen der höchsten Lichter hart am Umriß ist ein ebenso großer Fehler, wie der allzu häufige Gebrauch von Weiß und Schwarz. Das Beste der Kunst würde nur gefördert werden, wären diese beiden Farben theurer als Gold. Was die anderen Farben betrifft, so müssen sie möglich vollständig auf die Tafel gebracht werden, ohne aber die Harmonie zu zerstören und die Freundschaft, welche einzelne Farben zu einander hegen, zu schädigen. Auch darüber herrscht eine grobe Täuschung, als ob kostbare Farbenstoffe den Werth des Bildes erhöhen. Durch den Auftrag puren Goldes erzielt man eine schlechtere Wirkung, als durch die Anwendung solcher Farben, welche neben andere gesetzt, den Glanz und Schein des Goldes täuschend nachahmen und jedenfalls von der Kunst des Meisters ein besseres Zeugniß ablegen.

Solche praktische Rathschläge, durch die Anführung antiker Muster unterstützt, bilden den Inhalt des zweiten Buches von der Malerei. Welche Absichten Leon Battista dabei leiten, welchem Ziele er zusteuert, ist keinen Augenblick zweifelhaft.

Noch klang, als Alberti sein Buch schrieb, die zuerst von Giotto angeschlagene Weise in der Malerei nach. Den Meister selbst rühmt unser Autor gebührend, nennt ihn von allen neueren Künstlern allein neben den auf jedem Blatte angerufenen antiken Heroen, neben Zeuxis, Apelles und Timanthes. Von der Schulrichtung selbst erscheint er aber wenig erbaut; ihre Mängel sind es, welche er schildert, deren Beharren er als ein Hemmniß des Fortschrittes angibt. Leon Battista empfiehlt den Bruch mit der Vergangenheit, zunächst freilich nur in technischer Beziehung; aber an diese technischen Wandlungen knüpft sich eine tiefergehende Veränderung in den künstlerischen Ansichten. Auf die Plastik der Formen wird ein großes Gewicht gelegt, der wohlgeordnete Reichthum, die schöne Mannigfaltigkeit der Gestalten von einem Bilde begehrt, den Reizen des Colorites kräftig das Wort gesprochen, weil die Begeisterung für die Natur und Wirklichkeit hell lodert, weil die äußere Erscheinungswelt den Sinn gefangen hält, Wonne erregt, volle Befriedigung verspricht. Wir haben es demnach mit einem ernsten Naturcultus zu thun, wie er dem fünfzehnten Jahrhundert Italiens überhaupt eigenthümlich ist und insbesondere unter den Humanisten herrscht. Ueber den engen Zusammenhang der Lehren Leon Battistas mit den humanistischen Bestrebungen unterrichtet uns noch deutlicher das dritte Buch der Schrift, welches von den Pflichten des Malers handelt.

Die Mahnungen, die Natur fleißig zu beobachten, fehlen auch hier nicht. Der wichtigste Theil der Künstlererziehung besteht nach Alberti in der unausgesetzten Uebung, die Naturformen zu erfassen und wiederzugeben. Thöricht nennt er den Mann, welcher sich auf seine eigene Kraft verläßt aus seinem Kopfe Formen und Gestalten zu schaffen wagt, ohne die Natur zu Rathe zu ziehen. Findet man auch nicht die ganze Schönheit in einem Naturwesen vereinigt, so kann man doch durch Wahl und Prüfung verschiedener wirklicher Gestalten, wie Zeuxis in Krotona jene zusammensetzen. Und da die Natur eine unerschöpfliche Quelle von Schönheitsmotiven darbietet, so soll auch der Maler sich unmittelbar nach ihr richten, und sich nicht damit begnügen, bereits Gemaltes einfach zu copiren. Entlehnt er älteren Kunstwerken die eine oder die andere Gestalt, dann greife er lieber zu einem plastischen Vorbilde. Selbst eine mittel-

mäßige Skulptur eignet sich dazu besser, als das vollendetste Malerwerk, welches den Nachahmer zum bloßen Abschreiber herabsetzt, seiner Selbständigkeit gänzlich beraubt. Die vollendete Künstlerbildung erheischt aber noch Anderes, als die Kenntniß der äußeren Naturformen. Auch mit mannigfachen Wissenschaften muß sich der Maler vertraut machen, vor allem die Poesie pflegen, eingedenk der Worte des Phidias, Homer habe ihm das Wesen Jupiters vorgezeichnet, den Umgang mit Dichtern, Rednern suchen, die ihm bei der Erfindung der „Historien“ guten Beistand leisten können, stets endlich sich vor Augen halten, daß er durch die Malerei Lob und Ruhm erwerben soll. Die Ruhmessehnsucht erscheint als die Haupttriebfeder des künstlerischen Schaffens. Wir sehen, wie Leon Battista bemüht ist, zwischen den künstlerischen Anschauungen und dem allgemeinen humanistischen Treiben einen engeren Zusammenhang herzustellen und wie andererseits das persönliche Element auch die ästhetischen Schriften unseres Autors durchdringt; denn neben der Naturfreude bildet die Ruhmessehnsucht den Grundzug seines persönlichen Wesens. Kein gewichtiger Satz kommt in der Schrift über die Malerei vor, welcher nicht als eine Lebenserfahrung, als ein Selbstbekenntniß Leon Battistas aufgefaßt werden könnte.

Man darf es als selbstverständlich annehmen, daß er auch in seinem späteren Werke: **de re aedificatoria**, welches gewöhnlich als sein Hauptwerk bezeichnet wird, denselben humanistischen und persönlichen Standpunkt festhält. Die gangbaren Urtheile über Baukunst und Baukünstler muß man vollständig bei Seite legen. Die Architektur fällt ganz und gar mit der Ingenieurkunst zusammen; sie versetzt Berge, ebnet Thäler, trocknet Sümpfe und baut nur unter Anderem auch Wohnungen; sie ist die wahrhaft soziale Kunst, welche die Menschen einigt und zum Zusammenleben führt. Der Architekt aber — vom Werkmeister, dem Zimmermann, der nur die Hand des Künstlers vorstellt, weit entfernt — muß sich durch die Tiefe des Geistes nicht minder auszeichnen als durch die Arbeitskraft. Er ist der Mann, welcher im Kriege auch ohne Soldaten zu siegen weiß, welcher, indem er Lasten bewegt, Körpermassen bindet und aufeinandersetzt, den Nutzen und den Lebensgenuß der Menschen fördert. Seine Aufgaben lassen sich daher auch nicht mit einem engen

Kreise umschreiben; wer die ersteren lehren will, muß naturgemäß weit ausholen und Vieles umfassen. Dieser Verpflichtung genügt auch Leon Battista vollständig.

Ehe er die Frage, wie man bauen soll, beantwortet, erörtert er jene, wo ein Bau am besten angelegt werden könne. Die Luft, die Beschaffenheit des Bodens und des Wassers, die herrschende Windrichtung, die Niveauverhältnisse, Alles wird mit großer Ausführlichkeit besprochen, durch Beispiele von der guten und schlechten Lage einer Stadt, von dem Einflusse der Oertlichkeit auf die Bewohner erläutert. Was Leon Battista darüber sagt, ist nicht gerade neu; schon Vitruv widmet demselben Gegenstande ein eigenes Kapitel und das Mittelalter hat wenigstens in Klosterbauten thatsächlich die richtigen Regeln befolgt. Dennoch weckt die sinnige und feine Naturbeobachtung, die überaus genaue Abwägung auch der geringfügigeren Einzelheiten unser Interesse. Wäre nicht die Lebenslust bei Alberti und seinen Zeitgenossen so groß, die Freude am schönen Dasein so mächtig gewesen, weder hätte er sich um die beste und reizendste Lage eines Bauwerkes so ernstlich gekümmert, noch der Eintheilung der inneren Räume eine so eingehende Aufmerksamkeit gewidmet. Bequemlichkeit, Annehmlichkeit, die Anregung zu einem genußreichen Aufenthalte soll bereits der Disposition eines Baues zu Grunde liegen. Aus diesen Rathschlägen spricht der Geist der Renaissance ebenso deutlich, wie aus den abergläubischen Regeln, die Leon Battista bei dem Gewinne des Baumaterials und während der Bauarbeit beobachtet wissen will. Alles, was gearbeitet wird, wenn der Mond im Zeichen der Wage oder des Krebses steht, nimmt die Natur des Beweglichen an; fest und unbeweglich dagegen wird sich erweisen, was begonnen wurde, als der Mond im Zeichen des Löwen und Stieres stand. Bäume sollen nur zur Zeit des Neumondes bei aufgehendem Sirius gefällt werden; dann gibt es keinen Wurmstich und keine Fäulniß im Holze, und was den passendsten Anfang der Bauthätigkeit betrifft, so wird auch dieser von den günstigen Conjunkturen der Planeten abhängig gemacht, wenn auch nicht mit der gleichen Zuversicht, wie bei dem früheren Falle. Die Alten, heißt es, glaubten daran und ist auch die Wirklichkeit eines solchen Einflusses nicht sicher gestellt, so bleibt

es doch immerhin empfehlenswerth, das Werk unter guten Auspizien und Augurien zu beginnen.

Hier und noch unzählige Male werden die Alten als Muster angerufen; doch hat sich der Autor genauer mit ihren Schriften als mit ihren architektonischen Werken bekannt gemacht, wie er denn überhaupt mehr übersichtliche Meinungen über das ganze Bauwesen als eingehende detailirte Urtheile über Einzelbauten gibt. Auch die mittelalterlichen Monumente werden nur spärlich angeführt. Er erwähnt Theoderichs Grabmal zu Ravenna, tadelt an der alten Peterskirche zu Rom, deren Nebenkapellen als Stützen gegen die Wucht des vatikanischen Hügels dienen, die geringe Sorge für die Festigkeit des Mauerwerkes, lobt dagegen die Einrichtungen in der Marcuskirche zu Venedig, um den inneren Raum trocken zu legen und den Wasserablauf zu erleichtern. Es ist ferner auffallend, daß, während Leon Battista der rein technischen Seite eine große Aufmerksamkeit zuwendet, die Zubereitung des Kalkes, die Fundamentirung, den Mauerbau u. s. w. sachkundig erörtert, die künstlerischen Formen nur flüchtig behandelt werden. Selbstverständlich findet der Spitzbogen bei ihm nur einen geringen Anklang, die Säule dagegen vollständige Billigung. In einer ihm gewöhnlich zugeschriebenen kleinen Schrift: **I cinque ordini architettonici** hat Leon Battista die verschiedenen Säulenordnungen erörtert und nach Vitruvs Vorgange die Maße der einzelnen Säulen- und Gebälktheile bestimmt. Er wiederholt diese Lehren, die Maßverhältnisse zuweilen ändernd, auch in seinem größeren Werke, wo er überdieß die Säulen als die höchste Zierde der gesammten Architektur — **in tota re aedificatoria primarium certe ornamentum in columnis est** — preist und die Verwendung des kostbarsten Materials für dieselben rechtfertigt. Prägt sich doch vor Allem in den Säulen das Streben nach dem Ewigen, Großen und Machtvollen aus.

Trotzdem bleibt die Klage nicht grundlos, daß Alberti die architektonische Formensprache nur kurz abfertigt. An seinem Vermögen, diese zu würdigen, kann nicht gezweifelt werden. Fällt auch sein praktisches Wirken als Baumeister wahrscheinlich später, als der erste Entwurf seiner Schrift, so muß doch sein tiefes Verständniß des Bauwesens, sein reicher Formensinn bereits eine frühe Entwickelung gefunden haben. Die Erklärung für

diesen auffälligen Umstand liefert der Zweck seines Werkes. Er richtet sein Wort bald an die Kunstgenossen, bald an die gebildeten Kunstfreunde seines Volkes. Jene sollen über das einseitig Fachmäßige ihrer Anschauungen gehoben, zu dem Bewußtsein ihrer allgemein menschlichen Bedeutung gebracht werden, diesen wieder will er die Reize des künstlerischen Schaffens nahe legen, wie viel die Architektur zum feinen Lebensgenuß beiträgt, beweisen. Die Thätigkeit des Architekten hat auch einen politischen, einen religiösen, einen sozialen Werth; der Architekt steigt in seinen Augen zum Range eines Staatsweisen. Wie das Einzelhaus sich seinen Augen gleichsam als ein Mikrokosmus darstellt, die Anlage einer Stadt von jener einer Privatwohnung nicht wesentlich verschieden ist, bei Beiden es auf die gleichen Hauptpunkte ankommt, so umfaßt auch der rechte Baumeister weit über das unmittelbare Fachbedürfniß hinaus Fähigkeiten und Kenntnisse. Hat Alberti auf diese Art das Selbstbewußtsein der Architekten geweckt, so weiß er auf der andern Seite ihr Wirken auch den Fernstehenden anziehend zu schildern; es sind die Ideale der Gebildeten seiner Zeit überhaupt, welche die Architektur verkörpert, so daß wer jenen nachgeht, auch der Baukunst seine Theilnahme nicht entziehen kann. Utopistisch kann man mitunter Albertis Ansichten nennen; man darf aber nicht vergessen, daß das fünfzehnte Jahrhundert gar häufig im guten Glauben war, wenn es den Himmel auf die Erde gezaubert erblickte.

Nachdem Leon Battista im vierten Buche die zweckmäßigste Städteanlage erörtert, schildert er im folgenden Buche die wichtigsten öffentlichen Bauten, zunächst die Burg des Tyrannen und den Palast des Fürsten. Wählte er auch dazu alterthümliche Farben, so möchte man doch vermuthen, daß er an die neugegründeten italienischen Dynastien denkt, wenn das Mißtrauen und die Furcht als die Basis der Burgarchitektur aufgestellt, neben den geheimen Schatzkammern, den vielen verborgenen Ausgängen, auch Beobachtungsthürme, Lauschritzen und andere Vorkehrungen gegen Verrath und Ueberfall empfohlen werden. Aehnlich verhält es sich mit den von Alberti beschriebenen religiösen Cultusstätten. Antiquarischer Enthusiasmus scheint ihn von der Wirklichkeit weit zu entfernen, zu traumartigen Vorstellungen zu verlocken. Er führt nicht allein die

alten Tempel ausschließlich als Muster an, sondern spricht auch von der disciplina Hetruscorum, welche jedem Gott besondere Räume zur Verehrung anwies, städtische Götter von ländlichen und demgemäß auch städtische Tempel von ländlichen unterschied. Er leitet die mannigfachen Tempelformen, wie Rundtempel, Hypäthraltempel von der Natur der einzelnen Götter ab, als ob diese noch zu Recht beständen. Und wenn Leon Battista im Innern des Tempels am liebsten Statuen sehen möchte, wenn er moralische Sinnsprüche wie: Liebe und Du wirst geliebt werden oder: Sei, wie Du zu scheinen wünschest, an den Wänden zu verewigen und dem Fußboden wieder mathematische Linien und geometrische Figuren einzuzeichnen empfiehlt, damit dem Auge überall Anregungen zur Bildung des Geistes entgegentreten, überall die „reine Philosophie" anklinge, so glaubt man in dem Verfasser einen wiedergeborenen Heiden, an welchem die Wandlungen der Welt spurlos vorübergegangen sind, zu erblicken. Durch diesen heidnischen Zug würde sich Alberti keineswegs von seinen Zeitgenossen völlig lossagen. Es ist bekannt genug, daß in humanistischen Kreisen das geistreiche Spiel mit dem klassischen Heidenthume förmlich zur Modesache wurde. Und namentlich bei Leon Battista läßt sich die Vermuthung kaum abweisen, daß er der römischen Akademie des Pomponius Lätus schwerlich fernstand, welche nur in den Erinnerungen an die antike Heldenzeit lebte. Ehe man aber das endgiltige Urtheil über ihn fällt, muß man Doppeltes erwägen. Zuerst, daß es denn doch nicht an Beziehungen auf gegenwärtige Verhältnisse gänzlich fehlt. Das Kapitel über Klöster konnte mit so feiner Ironie und doch so liebenswürdiger Toleranz, mit so geringem Glauben an die Heiligkeit des Mönchs- und Nonnenlebens und doch so großer Sorgfalt für das Wohlsein der Klosterbewohner nur im fünfzehnten Jahrhunderte und nur in der Heimat Bocaccios geschrieben werden. Dann darf man auch das ästhetische Interesse des Autors nicht außer Acht lassen. Albertis christlicher und kirchlicher Eifer ist nicht die hervorragendste Eigenschaft des Mannes. In die Liebesmahle setzt er das Wesen des Christenthums, die Rückkehr zur ursprünglichen Einfachheit des Gottesdienstes hält er für wünschenswerth, dem wechselvollen Einflusse der Gestirne kann er es allein zuschreiben, daß „vor drei- oder vierhundert Jahren die Menschen in

dem Wahne lebten, als gäbe es über den Kirchenbau hinaus keine höhere Pflicht."

Wäre aber die Gesinnung auch eifriger gewesen; um seine Ansicht vom Wesen des Schönen und von der Aufgabe der Kunst zur Geltung zu bringen, konnte er sich nicht auf solche Kunstwerke berufen, bei welchen der unmittelbare Gebrauch, der, man möchte sagen, stoffliche Werth auf das ästhetische Urtheil einwirkt, dasselbe trübt. Die andächtige Stimmung, in welche der fromme Christ, sobald er die Kirche betritt, verfällt, hindert ihn, auf das Verdienst des Künstlers zu achten, die Schönheit des Baues zu prüfen, während bei der Betrachtung des Tempels, der keinem unmittelbaren Zwecke mehr dient, die Aufmerksamkeit sich ausschließlich den rein formellen Reizen des Werkes zuwendet. Und in die formelle Schönheit legt Leon Battista ausschließlich das Wesen der künstlerischen Schöpfung. Was ist Schönheit? fragt Alberti im sechsten Buche und beantwortet die Frage mit folgenden Worten: „Die Schönheit ist ein gewisser Zusammenklang, die Harmonie der einzelnen Theile und Glieder, so daß ohne Schaden nichts hinzugefügt, nichts weggenommen werden kann." Oder wie er in einem concreten Falle sagt, als ihm an seinem Baue in Rimini das Eine und Andere verändert werden sollte: „Wenn ihr an den Maßen und Verhältnissen auch nur im Geringsten rückt, so stört ihr die ganze Musik."

Auf die „concinnitas", die Harmonie, kommt Leon Battista bei allen seinen ästhetischen Erörterungen immer wieder zurück. Er hatte derselben in seinem Traktate über die Malerei einen großen Raum gegönnt, den Reiz der Composition vorzugsweise in ihr gefunden; er preist sie auch als die Bedingung einer vollendeten Architektur, welche aus dem Grunde mit einem organischen Körper verglichen wird, weil da wie dort die engste Verkettung der einzelnen Theile herrscht, die nothwendige Zusammengehörigkeit der Glieder vor Allem in die Augen springt. Wie die Natur, so richtet sich auch die Architektur schon in den primitiven Zahlenverhältnissen nach einem festen Gesetze und erscheint, was gerade, was ungerade (Fenster) in der Zahl sein soll, stetig bestimmt. Nicht minder geregelt sind auch die Linienmaße, hängt von der Uebereinstimmung der Länge mit der Breite und Höhe die Schönheit des Werkes ab. Der Architekt

hat in dieser Hinsicht mit dem Tonkünstler große Verwandtschaft und muß in dem musikalischen Rhythmus das Vorbild des eigenen Schaffens erblicken. Wird auf diese Art durch Albertis Lehren die geometrische Richtung in der Baukunst, welche nachmals so einseitig auftrat, eingeleitet, so hält er sich doch von der Schwäche, in der Regelmäßigkeit und Symmetrie das Schöne erschöpft zu finden, durchaus fern. Er macht das Geständniß, daß der Reiz der Architektur in seinen tiefsten Wurzeln auf einem unsagbaren Etwas beruhe, das sich nicht näher beschreiben, noch weniger definiren und vererben lasse. Er ehrt den Hauch persönlicher Empfindung, der, wie jede künstlerische Schöpfung, so auch das architektonische Werk durchströmt, jedes in seiner Art einzig macht.

Vor Trockenheit und Härte bewahrt ihn am sichersten der scharf ausgeprägte Natursinn und das herzliche Verlangen, auch durch die Architektur zu einem genußreichen Dasein geführt zu werden. Leon Battista kann sich ein Bauwerk nur als Schmuck der schönen landschaftlichen Umgebung denken, er findet in dieser die beste Vorbereitung zum Verständniß der architektonischen Schöpfung. Auch die Heerstraße zieht er in den Kreis seiner Betrachtungen. Er entwirft von derselben ein Bild, wie sie durch ein reich bebautes, mit Saaten, Bäumen und Häusern bedecktes Land sich hinzieht, bald über das Meer, bald auf Berge die Aussicht öffnet, jetzt den breiten See entlang, dann wieder durch das Thal am Bache sich schlängelt, hier von flachen Ebenen, dort von Klüften und Felsen begrenzt wird, Alles in schicklichem Uebergange und passendem Wechsel. Mit einem lehrreichen und unterhaltenden Reisegenossen betritt der Wanderer die Stadt, welche in einem großartigen Hafen oder in einem Prachtthore ihren Schlußpunkt besitzt. Ein monumentaler Bau reiht sich an den andern; es fehlen nicht Tempel und Basiliken, nicht Rathhäuser und Paläste, deren Glieder, Maße und Schmuck wir genau kennen lernen. Daß zu dem letzteren insbesondere Säulen gehören und die Nachbildung der Antike, z. B. gerades Gebälke über den Säulen, eifrig empfohlen wird, ist selbstverständlich. Von den Prunkstraßen führt uns der Verfasser in das Innere der Häuser. Auch hier betont er zuerst das richtige Maß der Verhältnisse und zwar nicht blos im Allgemeinen; er gibt vielmehr in bestimmten Zahlen an, wie

sich die Länge zur Breite, diese wieder zur Höhe in einer Reihe von concreten Fällen zu verhalten habe. Dann aber mahnt er dringend den Baumeister, das Stadthaus und die Villa so anzulegen, die Räume so einzutheilen und zu schmücken, daß der Bewohner stets zur Lebensfreude und zum Naturgenusse sich angeregt fühle, in jedem Gemache im Zweifel bleibe, ob er hier verweilen oder noch Anmuthigeres im nächsten Raume suchen soll. Darauf ist die Lage berechnet, auf einem mäßig hohen Hügel, der eine weite Umsicht in eine lachende Gegend gestattet, darauf zielt der Wechsel rechteckiger und rundlicher Stuben, denselben Zweck verfolgt auch der malerische Wandschmuck, der uns hier reizende Landschaften vor das Auge bringt, im Schlafzimmer die Phantasie durch vollendete menschliche Gestalten belebt, anderwärts wieder uns in den kühlen Waldhain versetzt oder Schäferspielen beiwohnen läßt.

Schwerlich wird das Studium des Albertischen Buches einen Künstler zum wirklichen Schaffen befähigen, ihm in allen schwierigen Fällen ausreichenden Rath ertheilen, wohl aber zwingt es uns die höchste Meinung von den Aufgaben der Architektur ab und gewährt uns einen Einblick in eine ideale Welt, die wir gern verkörpert gewahren möchten. Der Künstler mußte sich stolz fühlen in dem Wirkungskreise, welchen ihm Leon Battista anweist, der humanistisch gebildete Italiener lernte aber eine Kunst achten, die nur von einem reichen und tiefen Geiste ausgeübt werden kann.

Erfüllte Leon Battista in seiner praktischen Thätigkeit die Ideale, welche er ruhmredig von einem Baumeister entwarf? Gern möchten wir ihm den Löwenantheil an den großen Bauentwürfen des Papstes Nikolaus V. zuschreiben. Die Umwandlung des vatikanischen Borgo aus einem häßlichen Gewirre enger Straßen und schmutziger Häuser in einen glänzenden Stadttheil, bei dessen Anlage ein philosophischer Geist Gesetz und Regel gibt, fein berechnender Verstand und hoch gebildeter Schönheitssinn sich die Hand reichen, der Umbau ferner des vatikanischen Palastes in eine würdige Residenz des Priesterfürsten entsprechen vollkommen Albertis Neigungen und Grundsätzen. Wie er in seiner Kunstlehre, frei von allen überlieferten Autoritäten, sich auf die reine Vernunft stützt, so gehen auch die Baupläne des Papstes von einer streng rationellen Grund-

lage aus. Leider verschweigen aber die Urkunden Leon Battistas Namen. Wir muthmaßen, sie thun es, nicht weil er gar keinen Antheil an den Bauplänen des Papstes besaß, sondern weil er, von der unmittelbaren praktischen Leitung sich fernhaltend, nur als freier Rathgeber Nikolaus V. zur Seite stand. Eine Vertiefung in eine besondere Fachthätigkeit widerstand dem Sinne des allseitigen Mannes. Es ist gewiß nicht auf den bloßen Zufall zu schreiben, daß bei der Mehrzahl der Werke, welche als Albertis Schöpfungen gelten, neben ihm noch andere Künstler als Baumeister genannt werden. Er inspirirte, aber führte nicht aus. Und auch das kann schwerlich als Zufall gedeutet werden, daß gleichfalls die Mehrzahl seiner Werke bloße Umbauten und Anbauten sind, ihm so häufig die Fortsetzung und Vollendung früher begonnener Bauten anvertraut wurde. Man möchte glauben, er sei als Nothhelfer, um den Bauherrn aus schwieriger Lage zu retten, berufen worden.

Leon Battista kam erst in späteren Jahren dazu, praktische Rathschläge zu ertheilen und Baupläne zu entwerfen. Kurz vor 1450 organisirte er im Auftrage des Kardinals Colonna die Arbeiten zur Hebung eines seit einem Jahrtausende in den Nemisee versenkten römischen Schiffes. Dieß Unternehmen hatte nur halben Erfolg. Für sein Wesen erscheint es bezeichnend, daß er von diesem Ereignisse sofort den Anlaß nahm, ein kleines (verloren gegangenes) Buch: navis zu schreiben, in welchem er den römischen Schiffsbau behandelt.

Zur selben Zeit trat er mit Sigismondo Malatesta, dem Herrn von Rimini in nähere Beziehungen. Die Stiftung von Kapellen in der gothischen Kirche von S. Francesco weckte den Wunsch einer reicheren Ausschmückung der letzteren. Hierzu sollte Leon Battista seine Dienste bieten. Wie weit die innere Dekoration mit ihrer glänzenden Marmorinkrustation, mit den üppig vergoldeten Tabernakeln, kannelirten Pilastern und plastischen Zierraten auf seine Zeichnungen zurückgeführt werden kann, läßt sich nicht mehr bestimmen. Sein Eigenthum bildet jedenfalls die Façade, welche leider unvollendet, in ihrer Gesammtansicht nur in einer Denkmünze Matteo de Pasti's (vielleicht eines Mitarbeiters Albertis) uns erhalten blieb. Die Medaille belehrt uns auch über Albertis Absicht, den Bau mit einer mächtigen Kuppel zu krönen. Für die Façade wählte, durch

den Triumphbogen des Augustus in Rimini angeregt, Leon Battista römische Formen. Ueber einem mächtigen Sockel erheben sich vier kannelirte Halbsäulen, ein fein gegliedertes Gebälke stützend. Der Oberstock sollte einen erhöhten Mittelgiebel erhalten, an welchen sich, nach der Medaille zu schließen, rundlich geschwungene niedrigere Halbgiebel anlehnten. Eine ähnliche Gliederung traf er auch bei der Façade der Kirche S. Maria novella in Florenz. Die bereits früher begonnene farbige Marmorinkrustation legte ihm hier enge Schranken auf und hemmte die reine Durchführung seiner Baugedanken. Doch ließ er hier gleichfalls der Wand Pilaster und Halbsäulen vortreten, erhöhte kräftig den Mittelgiebel und begleitete denselben zu beiden Seiten mit Voluten, welche die Stelle der Halbgiebel ersetzten.

Der großen Gebundenheit zum Trotze prägte er dennoch den Bauformen einen antikisirenden Charakter auf. In verstärkter Weise kam seine Liebe zur Antike und sein fein entwickelter Sinn für harmonische Verhältnisse zum Ausdrucke, wenn er sich frei bewegen konnte. Schade daß die Kapelle bei S. Pancrazio in Florenz mit dem idealen heiligen Grabe in ihrer Mitte in so kleinem Maßstabe angelegt sind. Sie würden als Muster Albertischen Stiles gelten können. Das heilige Grab hat die Form einer winzigen einschiffigen Basilika. Kannelirte Marmorpfeiler mit korinthischen Kapitälen gliedern seine Außenseiten. Die quadratischen Zwischenfelder sind mit Rosetten geschmückt, das Gesimse schließt mit einem Lilienkranze ab, als Krönung des Ganzen dient eine zierliche von Säulen getragene Kuppel. Giovanni Rucellai hat diese Grabkapelle gestiftet, derselbe welcher die Kosten für die Façade von S. Novella trug. Für Rucellai entwarf Leon Battista auch den Plan des berühmten Palastes in der Via della Vigna nuova. Die reinen Rustikapaläste mit den einfach abgestuften Stockwerken wie der Palast Strozzi und vor allen der einzige Palast Pitti üben allerdings einen ungleich mächtigeren Eindruck. Dazu kommt die ungünstige Lage des Palastes Rucellai in enger Straße, welche den Ueberblick des Baues erschwert. Immerhin beweist die Anordnung der Façade Albertis Streben, an die Stelle der unmittelbaren heimischen Tradition die klassischen Ueberlieferungen zu setzen, mit dem toskanischen Baue römische

Formen zu verknüpfen. Er schwächt den Rustikagrund ab, gliedert die Façade durch Pilasterordnungen und weist dem dorischen Pilaster nach römischem Vorbilde die Rolle zu, wegen seiner größeren Kraft dem untersten Stockwerke vorzutreten, die stärkere Last zu tragen. Die Abstufung der Pilaster und Säulenordnungen, ein Hauptgesetz der späteren Renaissance, schwebt schon Alberti als Ideal vor. Die Einfassung der Fenster durch einen Bogen, die Theilung derselben durch eine zierliche Mittelsäule behält er bei, rettet aber sein künstlerisches Gewissen wenigstens dadurch, daß er zwischen die geraden Fensterpfosten und den Anfang der Rundbogen eine Querleiste, gleichsam einen Architrav schiebt.

Albertis künstlerische Selbständigkeit bekunden auch seine Mantuaner Kirchenpläne. Er kam nach Mantua im Gefolge des Papstes Pius II., als dieser hier 1459 ein Concil gegen die Türkengefahr abhielt und trat bei dieser Gelegenheit Lodovico Gonzaga, dem Markgrafen von Mantua, näher. Auf dessen Wunsch entwarf er den Plan zur Kirche S. Sebastiano. Er gab ihr die Form eines griechischen Kreuzes, doch so, daß die vier gleichen Arme des Kreuzes den mittleren quadratischen Raum nur wenig überragen, das Werk eher als Centralbau mit kurz vorspringenden Armen bezeichnet werden könnte. Der jammervolle verwahrloste Zustand des Baues läßt kein Urtheil über die Formenbehandlung zu. Besser hat es das Schicksal mit der anderen Kirche in Mantua: S. Andrea gemeint. Zwar hat der mächtige Kuppelbau Juvaras im vorigen Jahrhunderte den allgemeinen Eindruck des Werkes ersichtlich verändert und erfolgte die Vollendung des Baues erst nach Albertis Tode; doch läßt die Kirche die künstlerischen Absichten des Meisters noch deutlich erkennen. Als Leon Battista 1472 dem Lodovico Gonzaga seinen Plan mittheilte, rühmte er nicht nur die Großräumigkeit, die Würde und Heiterkeit desselben, sondern betonte ausdrücklich, daß der von ihm geschaffene Entwurf den Bauten gleicht, welche bei den Alten den Namen „etruscum sacrum“ führten.

„Pensai e congettai questo, qual io vi mando. Questo sarà più capace, più eterno, più degno, più lieto. Questa forma di tempo se nomina apud veteres etruscum sacrum.“ Wer denkt da nicht sofort an die phantasievolle Schilderung

einer Kirche in Albertis Werke über die Baukunst, an die vollkommene Verschmelzung des Kirchen- und Tempelideals daselbst? Leon Battista ersann ein einschiffiges, mit einem kassetirten Tonnengewölbe gedecktes Langhaus, gleichsam eine Tempelhalle, an welche sich an jeder Seite je sechs quadratische, in der Größe wechselnde Kapellen anschließen. Dem Langhause ließ er ein von einer Flachkuppel gekröntes Querschiff mit Chor und Apsis folgen. Der Façade gab er die Gestalt einer Tempelfronte. Vier korinthische Pfeiler auf hohen Sockeln tragen das Gesims, über welchem ein ganz antik gedachter Giebel sich erhebt. Die mittlere Thürnische reicht bis an das Gesims heran, die beiden Seitenfelder werden durch je eine kleinere gerade geschlossene Thüre, ein Rundbogenfenster und eine Flachnische belebt. Kannelirte Pilaster schmücken die inneren Wände, die größeren Kapellen öffnen sich mittelst mächtiger Rundbogen gegen die Halle, die kleineren, durch eine Thüre zugänglich, werden als selbständige Räume behandelt und mit Kuppeln geschlossen. Das Werk erscheint einzig in seiner Art, unterscheidet sich wesentlich von den gleichzeitigen Anlagen. Geht Alberti in demselben einerseits stärker als die Zeitgenossen auf die antiken Bauideale zurück, so schreitet er ihnen andererseits wieder mächtig voran, und schafft vorahnend Formen, welche erst im sechszehnten Jahrhunderte zur vollen Geltung gelangen.

So wenig wie Leon Battistas Kunsttheorie ist auch sein praktisches Wirken unbedingt tadellos. Einzelne seiner Lehren sind veraltet, die eine und die andere Behauptung willkürlich, an seinen Bauten haben bereits die Zeitgenossen mehr Eigenthümliches als Musterhaftes erblickt, zur Nachahmung sich nicht rasch, nicht allgemein verleiten lassen. Willig dagegen erkannten sie an, daß in Allem, was Leon Battista Alberti trieb, ein großer und mächtiger Geist widerscheine. Als er hochbetagt in Rom 1477 starb, verzeichnete ein Chronist den Todesfall unter den denkwürdigen Jahresereignissen. „Ein Mann voll anmuthiger Gelehrsamkeit und holden Geistes ist von uns geschieden", so schreibt der Chronist. Und er hat damit so wenig eine Schmeichelei gesagt, als ein anderer Zeitgenosse, Landini, der unsern Leon Battista als den geistreichsten und humansten Mann seit Menschengedenken schildert und von ihm versichert:

Alles was Menschen zu wissen möglich sei, habe dieser „Göttliche“ — vir divinissimus — gewußt.

Wer die Kunstgeschichte als bloße Monumentenkunde auffaßt, läßt Leon Battista Alberti in die zweite Linie zurücktreten; wem es aber um Beweise zu thun ist, daß in den bildenden Künsten sich die herrschende Bildung eben so deutlich ausspreche wie in der Poesie, in dem philosophischen Denken, der wird den Mann mit Liebe und mit Stolz betrachten, denn er liefert diesen Beweis glänzend und vollkommen wie nach ihm nur noch ein Meister, der dem Leon Battista in Allem verwandte Leonardo Vinci.

Erläuterungen und Belege.

Als Grundlage für das Charakterbild Leon Battista Albertis dienten die verschiedenen Sammlungen seiner Schriften: Opere volgari di L. B. Alberti per la più parte inedite e tratte dagli autographi annotate e illustrate dal Dott. Anicio Bonucci (v. 5) Firenze 1843—1849; Opuscoli morali di Leon Batista Alberti, gentilhuomo Fiorentino, tradotti e parte corretti de M. Cosimo Bartoli. In Venezia 1568. De re aedificatoria libri decem, Argentorati 1541. Einzelne Schriften Albertis, deren Gesammtverzeichniß im 5. Bande der Sammlung Bonuccis nachzulesen ist, sind leider noch nicht edirt, andere seit dem 16. Jahrhundert nicht wieder gedruckt worden. Dieser Umstand muß die einzelnen Lücken in der Charakterschilderung entschuldigen. Die Biographie des Anonymus steht bei Muratori Ss. vol. XXV. Eine philologisch-kritische Ausgabe wird bei der Mehrzahl der Schriften schmerzlich vermißt. — In den letzten Jahren hat sich die kunsthistorische Forschung wieder eifriger mit L. B. Alberti beschäftigt. H. Janitschek danken wir eine kritische Ausgabe der kleinen kunsttheoretischen Schriften (1877) und werthvolle „Albertistudien“ im Repertorium f. Kunstwissenschaft (VIII. Bd.). Paul Hoffmann hat in seiner Dissertation: Studien zu L. B. A. zehn Büchern de re aedificatoria (1883) das Verhältniß A. zu Vitruv und den antiken Schriftquellen gründlich erörtert. In Italien hat außer Braghirolli namentlich G. Mancini in seiner Vita di Leon B. Alberti 1882 manches zur besseren Erkenntniß des Meisters beigetragen. Doch fehlen noch immer viele Züge zu einem abgerundeten Bilde des Mannes, dessen ideale Natur wir am besten

in Landinis Quaestiones Camaldulenses erkennen, dessen wirkliches Wesen aber noch eine Fülle anderer Eigenschaften umfaßte. Nach den uns überlieferten Nachrichten muß Alberti ein unstetes Wanderleben geführt haben. Er kam dadurch mit zahlreichen hervorragenden Männern in engere Berührung. Sollte nicht auf diesem persönlichen Wege sich die Kenntniß seiner Lehren in weite Kreise verbreitet haben? Kam nicht insbesondere Leonardo Vinci so zur Kenntniß derselben? Die Verwandtschaft zwischen den Anschauungen der beiden Meister ist zu auffällig, als daß sie unabhängig entstanden könnte gedacht werden. Was Alberti über die Stellung der Malerei, über die Farbentheorie, das Verhältniß des Künstlers zur Natur u. s. w. aussagt, wiederholt sich alles bei Leonardo. Selbst persönliche Eigenheiten, z. B. das Phantasiren vor dem Schlafengehen (Op. volg. I. p. 127) kehren bei dem letzteren wieder. — Zu beklagen bleibt, daß Albertis praktische Thätigkeit als Künstler noch keine eingehende Untersuchung erfahren hat, genauere Aufnahmen namentlich der beiden Mantuaner Kirchen uns fehlen.

8.

Leonardo da Vinci's Selbstbekenntnisse.

Leonardos Malerbuch [1]) (Trattato della pittura) wird von vielen gerühmt, von wenigen gelesen. Nach der gewöhnlichen Ansicht ist dasselbe zunächst für ausübende Künstler bestimmt, welche sich über ihr Fach genauer unterrichten wollen. Gewiß werden sie auch manche wichtige Lehre aus dem Buche schöpfen und köstliche Winke für ihre erfolgreiche Thätigkeit empfangen. Sie werden aber auch in viele Untersuchungen eingeführt, welche ihren unmittelbaren Zwecken wenig dienlich erscheinen und zur Theilnahme an Erörterungen herangezogen, welche den künstlerischen Interessen fremd liegen, mögen sie auch an sich einen hohen wissenschaftlichen Werth besitzen. Ein Kapitel des Malerbuches behandelt die Gesetze der Blattstellung bei den Pflanzen, ein anderes beschäftigt sich mit der Optik. Gegenstand und Methode wehen den Naturforscher heimatlich an, dem Künstler sind sie schwer verständlich. Schließlich lernt man selbst aus den besten Büchern nicht malen.

Leonardos Schrift wird nicht gebührend gewürdigt, wenn man sie als eine bloße Sammlung von Lehrsätzen, als eine Kunsttheorie betrachtet und studirt. Sie gestattet aber nicht allein, sie verlangt sogar noch eine andere Auffassung. Nicht der Inhalt des Buches, sondern der Verfasser desselben tritt in den Vordergrund. Es sind seine persönlichen Meinungen und Anschauungen, welche hier vorgetragen werden. In ihnen spiegelt sich seine Natur und sein Wesen wieder. Wie er schreibt, so dachte er nicht nur, sondern handelte und lebte er auch. Und so dürfen wir die im Malerbuche vorgetragenen Sätze zugleich als Selbstbekenntnisse gelten lassen. Indem wir dieselben zusammenstellen, tragen wir Bausteine zu Leonardos Biographie herbei. Ueber den äußeren Verlauf seines Lebens erfahren wir allerdings nichts neues. Darüber ist er in dem Malerbuche ebenso schweigsam, wie in seinen anderen Schriften. Dagegen

entfaltet sich vor unseren Augen das klare und an mannigfachen Zügen reiche Bild seines menschlichen und künstlerischen Charakters.

Das Recht zu dieser psychologischen Auffassung schöpfen wir zuerst aus dem Grundsatz, welchen Leonardo zu wiederholen niemals ermüdet. Alles Wissen beruht auf der Erfahrung. Was nicht von dieser Mutter aller Gewißheit ausgeht, ist eitel und voll von Irrthümern. Selbst erfahren, selbst beobachtet und geprüft hat Leonardo die Thatsachen und Urtheile, welche er über die Künstler und die Kunst mittheilt. So wie er den Künstler malt, lebt er selbst, so wie er die Kunst schildert, hat er sie geübt. Offen — und das verleiht ein weiteres Recht zur psychologischen Auffassung — schlägt er im Buche den persönlichen Ton an. Er beruft sich auf seine eigenen Erinnerungen und erzählt Beispiele aus seiner Wirksamkeit. Auch wo die unmittelbaren Anspielungen an seine Persönlichkeit fehlen, liegt guter Grund zur Vermuthung vor, daß Leonardo bei den Schilderungen an sich dachte. Wer möchte zweifeln, daß er sich selbst abspiegelte, wenn er vom Maler auch die vollkommene Kenntniß der Skulptur verlangt, vom wahren Künstler die Universalität der Anlage rühmt? Einmal bedauert er den Maler, welchen die Natur stiefmütterlich bedacht, mit häßlichem Gesicht und plumpen Gliedmassen in die Welt gestoßen hat. Ein solcher Maler stumpft sich leicht gegen das Häßliche in der Natur ab und wird verführt, auch auf seine Werke die eigenen häßlichen Züge zu übertragen. Wir erinnern uns an die Schönheit Leonardos und an den Wohllaut seiner Körperformen und begreifen seine Dankbarkeit gegen die Natur, welche ihn mit solchen für den ausübenden Künstler werthvollen Vorzügen ausgestattet hat. Ein anderes Mal schildert er die Behausung eines Malers. Derselbe sitzt behaglich in schmuckem Kleide vor seinem Werke. Anmuthige Gemälde erglänzen an der Wand. Heitere Gesellschafter umgeben ihn, er hört schöne Musik oder läßt sich aus guten Büchern vorlesen. Unwillkürlich denkt man an Leonardos Leben in Mailand, wo er den Mittelpunkt eines Kreises kunstsinniger, geistvoller Männer bildete, mit dem Hofe engere Beziehungen unterhielt und auch die Mittel zu einem genußreichen Dasein besaß. Leonardo selbst lobte die Liberalität des Herzogs Lodovico. Außer einer jährlichen Pension von 2000 Dukaten

empfing er außerdem fast täglich reiche Geschenke. So erzählt der bekannte Novellist Matteo Bandello, zwar kein Altersgenosse Leonardos, aber nach seinen persönlichen Verhältnissen — er war in seiner Jugend dem Kloster S. Maria delle Grazie in Mailand zugeschrieben gewesen — wohl im Stande, gute Nachrichten über Leonardo zu sammeln[2]). Bandello kommt wiederholt auf Leonardo zu sprechen. In einer Novelle[3]) beschreibt er das Prunkzimmer eines mailänder Vornehmen und vergißt nicht zu erwähnen, daß an den Wänden Gemälde von Leonardos Hand hingen. Ein Wandschmuck, wie ihn Leonardo in der Malerwerkstätte schildert, war demnach in mailänder Kreisen heimisch. Besonders ausführlich berichtet Bandello über den Meister in der Einleitung zu der Novelle, welche Fra Filippo Lippis Abenteuer unter den Korsaren in Nordafrika zum Gegenstande hat und Leonardo in den Mund gelegt wird[4]).

Bandello hatte als Knabe zugesehen, wie Leonardo in dem Refektorium des Klosters S. Maria delle Grazie malte. „Er pflegte manchmal schon am frühen Morgen das Gerüst zu besteigen und bis zum Abende den Pinsel nicht aus der Hand zu legen, wobei er Essen und Trinken völlig vergaß. Dann wieder blieb er mehrere Tage fort oder er kam nur auf wenige Stunden, nicht um zu malen, sondern um sein Werk still zu betrachten und die einzelnen Gestalten zu prüfen. Manchmal, wenn ihn die Laune packte, lief er in der Mittagssonne von dem alten Herzogshofe, wo er das wunderbare Reiterstandbild in Thon modellirte, nach dem Refektorium, kletterte das Gerüst empor und führte da und dort einige Pinselstriche, um sich dann eiligst wieder zu entfernen und anderswohin zu gehen.“ Die Aussprüche Leonardos, welche Bandello bei diesem Anlasse mittheilt, daß auch das Urtheil der Laien Beachtung verdiene, und daß ein Maler nicht hoch genug geehrt werden könne, decken sich mit den im Malerbuche vorgetragenen Ansichten so vollständig, daß sie als weitere Zeugnisse für den persönlichen Charakter dieser Schrift gelten dürfen.

Versuchen wir, was sich an persönlichen Zügen im Malerbuche findet oder doch als solche gedeutet werden kann, zu einem Bilde zusammenzustellen.

Fleißige Arbeit, stetige Uebung, eifrige, unausgesetzte Beobachtung der Natur: auf diesen Wegen stieg Leonardo zum

großen Künstler empor. Keinen Anlaß versäumte er, sein Auge zu stärken, seine Phantasie zu nähren. Immer trug er ein kleines Büchelchen bei sich, mit Blättern, die mit Knochenmehl geglättet und gefärbt waren. In dieses zeichnete er rasch mit dem Silberstifte alles Beachtenswerthe ein. So ausgerüstet durchwanderte er die Straßen und durchstreifte die Fluren, am liebsten allein. Denn nur in der Einsamkeit gehörte er sich selbst an, konnte er, was er sah, erwägen und für sich bedenken, ohne durch einen Gesellschafter gehemmt zu werden oder durch rücksichtslose Entfernung diesen zu beleidigen. Spaziergänge nur zu dem Zwecke der Leibesübung kannte er nicht. Jeder Schritt in die Natur hinaus sollte ihn in der Kunst vorwärts bringen. Auch an Sonn- und Festtagen säumte er nicht, auf solche Weise zu studieren. Er mochte dadurch den Tadel kirchlich Gesinnter erregt haben. Denn zornig braust er gegen die Heuchler auf, welche nicht ahnen, daß die Erkenntniß der Natur zur Liebe Gottes leitet; er tadelt die Engherzigen, welche Gott verehren nur um der Wohlthaten willen, die sie von ihm erhoffen, nicht wegen seiner höchsten Tugenden. Sie thun wie die Hunde, welche mit dem Schweife wedeln und am Herrn emporspringen in der Erwartung, daß er ihnen einen Knochen reichen werde.

Scharf beobachtet Leonardo auf diesen Wanderungen die Stellungen, Bewegungen, Geberden der Menschen in den verschiedenen Gemüthslagen: Streitende, Zornige, Lachende, Weinende u. s. w. Natürlich darf er bei diesen Studien nicht von den Leuten gesehen werden. Würden diese gewahr, daß man sie beobachtet, so möchte ihr Geberdenspiel sofort die Wahrheit und Kraft verlieren. Bei diesem Suchen nach ausdrucksvollen Bewegungen mußten natürlich die Taubstummen sein besonderes Interesse erregen. Diese sprechen mit Händen, Augen, mit der ganzen Person, wenn sie einen Gedanken oder Willen deutlich machen wollen. Auf diese Art schaute Leonardo in dem Leibe das unmittelbar lebendige Organ der Seele, lernte die unendlich reiche Welt des Geberdenspieles beherrschen und wurde in den Stand gesetzt, die Fülle von Beobachtungen in allgemeinen Typen zusammenzufassen. Kleine Kinder, schreibt er, bewegen sich lebhaft, aber linkisch, so lange sie sitzen, zaghaft und ängstlich, wenn sie aufrechtstehen. Greise zeigen die Beine im Knie

geknickt, ihre Füße sind gleichgestellt, sie bewegen sich langsam, treten gebückt auf, strecken die Arme nicht weit vom Körper ab. Alte Weiber sind keck und heftig, namentlich Kopf und Arme sind in lebhaftester Bewegung, die Geberden drücken Wuth aus, als wären sie höllische Furien. Junge Frauen muß man dagegen darstellen, die Arme in einander gelegt, die Beine dicht beisammen, den Kopf leicht nach vorn und zur Seite geneigt. Mit über einander gelegten Händen malte Leonardo die Gioconda, ein neuer Beweis, wie vollkommen seine Lehren und seine persönliche Thätigkeit zusammenfallen, und wie er keine Regel empfiehlt, die er nicht selbst auch befolgt.

Nicht immer stieß Leonardo auf solche unfreiwillige Modelle, welche er unbemerkt belauschen und in seinem „Büchelchen“ (piccolo libretto) festhalten konnte. Dann übte er in anderer Weise seine Phantasie. Er verfolgte den Flug der Wolken und entdeckte in ihren Formen die mannigfachsten Gegenstände: Menschen, Thiere, Teufel, Schlachten u. s. w. Aehnlich verfuhr er, wenn ihm eine fleckige, aus buntfarbigen Steinen errichtete Mauer vor die Augen trat. Auch hier half ihm die Einbildungskraft, die zufälligen Flecken in bestimmte Gestalten zu verwandeln und als Bilder aufzufassen. Doch warnte er, über solchem Spiele die Beobachtung der wirklichen Natur zu vernachlässigen. Botticelli, erzählt Leonardo, legte kein großes Gewicht auf das Studium der Landschaft. Denn wenn man nur einen Schwamm voll verschiedener Farben gegen die Wand werfe, so hinterlasse dieser einen Fleck auf der Mauer, in dem man eine schöne Landschaft erblicke. Botticelli, fügt er hinzu, malte recht traurige Landschaften. Daher empfahl Leonardo noch andere, mehr praktische Spiele. Man schätze z. B. mit dem Auge die Länge eines in gewisser Entfernung aufgestellten Speeres oder Rohres ab, oder ziehe eine Linie an der Wand und schneide von einem Strohhalm ein Stück ab, von welchem man glaubt, daß es der Länge der Linie entspreche und messe dann den Halm an der letzteren. Leonardos Thätigkeitstrieb ruhte auch zu Hause, auch im Dunkel nicht. Ehe er Abends den Schlaf aufsuchte, nachdem er sich zu Bette gelegt, ließ er alle Eindrücke, die er Tags über empfangen, an sich vorüber ziehen und prägte die beobachteten Linien und geschauten Formen dem Gedächtnisse ein.

Vertiefung in technische Aufgaben und mächtiger Schwung der Phantasie gelten gewöhnlich als Gegensätze, welche sich selten in einer Person vereinigen lassen. Leonardo besaß nicht allein beide Eigenschaften, sondern hatte auch jede in so hohem Grade entwickelt, daß man schwankt, welcher von ihnen der Preis ertheilt werden soll. Oft möchte man glauben, daß ihn sein Leben lang die Praxis vorzugsweise gefesselt hätte, so sorgfältig bis zum Peinlichen hat er auch das Kleinste und Einzelne derselben erforscht. Und derselbe Mann erscheint doch wieder in den hochfliegendsten poetischen Gedanken und phantasiereichsten Entwürfen so heimisch, als ob ihn die Erde mit ihren Schranken und Sorgen, das Handwerk mit seinen Interessen niemals berührt hätte.

Genau schreibt er den Lehrgang des Malerlehrlings vor. Derselbe soll zuerst in der Perspektive und in den richtigen Proportionen unterrichtet werden, dann nach den Vorlagen eines guten Meisters zeichnen und endlich nach der Natur studiren. Auch die Werke verschiedener Meister soll er betrachten, ehe er zur selbständigen Ausübung seiner Kunst schreitet. War dieser Lehrgang schon in Verrochios Werkstätte gebräuchlich und Leonardo nach diesen Grundsätzen angeleitet worden, oder hat erst Leonardo seine Schüler auf solche Weise erzogen? Die Frage kann nicht entschieden werden. Zeichenvorlagen nach älteren Meistern, das wissen wir, wurden im fünfzehnten Jahrhunderte in den Werkstätten fleißig benutzt und wir danken diesem Umstande die Erhaltung mancher Handzeichnung. Der Vortritt der Theorie vor der Praxis scheint dagegen von ihm auszugehen.

Jedenfalls beruht die von ihm empfohlene Einrichtung der Malerwerkstätte und der Malübungen auf eigenen Erfahrungen. Die Malerwerkstätte soll nach Norden liegen, das Fenster hoch angebracht und mit einer Leinwand ohne Fensterkreuze bezogen werden. Damit das Licht nicht vom Schatten zu scharf abgeschnitten werde, empfängt das Fenster gegen den Rand zu eine dunklere Färbung. Aus dem gleichen Grunde dürfen, wenn man im Freien malt, die Körper nicht unmittelbar von der Sonne beschienen werden. Am besten paßt zur Werkstätte ein mit einem Leinenzelt überzogener, etwa zehn Ellen breiter, zwanzig Ellen langer Hofraum, dessen Mauern schwarz gefärbt

sind und oben einen Dachvorsprung besitzen. Porträts liebte Leonardo in den Abendstunden oder wenn der Himmel bewölkt war, zu malen, denn er hatte beobachtet, daß Männer und Frauen zur Abendzeit und bei minder hellem Wetter an Anmuth und Weichheit gewinnen.

An Winken für den Maler, die Gegenstände der Darstellung von der dankbarsten Seite zu erfassen, läßt es Leonardo überhaupt nicht fehlen. Die größte Anmuth in Licht und Schatten zeigen die Gesichter und Gestalten von Menschen, welche unter der Thüre ihrer dunklen Wohnhäuser sitzen. Die Figuren empfangen dann für den außenstehenden Betrachter ein starkes Relief, die Schatten werden sanft und verblasen, unmerkliche Lichter spielen in dieselben hinein, ebenso wie unmerkliche Schatten den Lichtern sich beigesellen. Die „ombri dolci e fumosi" bewundern wir sattsam an Leonardos Gemälden, selbst seinen Zeichnungen verleiht er dadurch, daß er Lichter und Schatten ohne Striche und Ränder (senza tratti o segni) wie einen Rauch in einander übergehen ließ, eine überraschende Rundung und Lebensfülle. Die lichten Theile eines Bildes, so lauten weitere, von ihm thatsächlich befolgte Rathschläge, sollen sich gegen dunkle und umgekehrt die beschatteten Theile gegen helle Hintergründe abheben.

Zuweilen wiederholen Leonardos Beobachtungen nur die im Bewußtsein der Renaissancekünstler bereits herrschenden Regeln, so z. B. einzelne Angaben über die richtige Farbenharmonie und über Farbengegensätze. In gar manchen Fällen spricht aber Leonardo klar und deutlich aus, was erst viel später in die allgemeine Kunstpraxis überging. Man möchte glauben, die Holländer hätten von ihm die Lehre empfangen, bei Porträtbildern mit Vorliebe schwarze Kleider zu verwenden, da dieselben das Fleisch am hellsten erscheinen lassen, oder ihre Einzelfiguren in den Rahmen eines Fensters oder einer Thüre zu stellen, um auf solche Weise ein wirksames Relief zu gewinnen. Heutzutage wird das Malen im Freien, statt im geschlossenen, künstlich beleuchteten Atelier als der Anfang aller Weisheit gepriesen und von diesem Vorgange ein neuer Aufschwung der Kunst erwartet. Auch hier bleibt Leonardo unser Lehrer. Dem Malen im Freien hat er die größte Aufmerksamkeit geschenkt, die Unterschiede der Beleuchtung und Färbung im Freien und im Hause

scharf beobachtet. Er that noch mehr und verurtheilte herbe die (wir würden sagen akademische) Unsitte, eine Szene, welche im Freien spielt, mit Figuren zu füllen, welche im geschlossenen Raume gemalt wurden. Groß, schreibt er, ist der Irrthum der Maler, welche einen Körper bei einseitigem Lichte in ihrer Werkstätte malen und dann eine solche Gestalt in einem Bilde mit offener Landschaft verwenden. Sie vergessen, daß das Licht die Figuren von allen Seiten zugleich beleuchtet, werfen Schatten hin, wo kein Schatten in Wahrheit vorhanden ist oder doch durch die allgemeine Helligkeit nicht gefühlt wird. Ebenso machen sie es mit den Reflexen, welche sie an unmöglichen Stellen anbringen.

Wir haben bisher vorwiegend die allgemeinen Grundsätze kennen gelernt, nach welchen Leonardo sich richtete. Wir erfahren durch das Malerbuch aber auch die besonderen Vorgänge bei seinem künstlerischen Schaffen. Als den vornehmsten Theil der Kunst sah Leonardo die Erfindung und Zusammenstellung des Bildes an, was wir heutzutage Composition nennen. Er vermied daher zunächst Alles, was seine Aufmerksamkeit von derselben abzog, führte die Gestalten und ihre Glieder nicht sofort in scharfbegrenzten Linien bis in das Einzelne aus, sondern skizzirte sie nur soweit, daß die Absicht der Erfindung klar zu Tage trat. Nicht die Schönheit und die Güte der Glieder, sondern die Richtigkeit und ausdrucksvolle Bedeutung der Bewegung müssen im Anfange am meisten beachtet werden. Bei der Darstellung von Einzelfiguren hielt er starke Verkürzungen unpassend, behielt dieselben für die „Historien" vor, wo unendliche Körperverdrehungen und Biegungen bei den leidenschaftlichen Handlungen, z. B. Kämpfen, wohl am Platze sind. Leonardos berühmter Schlachtkarton zeigt in praktischer Anordnung, wie durch kühne Verkürzungen die „bestialische Raserei" des Kampfes versinnlicht werden muß. Aehnlich wie das Abendmahl als Beispiel eines anderen von Leonardo befolgten Vorganges angerufen werden muß. In Historien müssen Leute von verschiedenartigem Körperbau, Alter, Färbung und Stellung vorkommen, unmittelbare Gegensätze nahe aneinander gerückt werden, damit man Mannigfaltigkeit erziele und die Wirkung steigere. Leonardo liebte das Haupthaar zu zeichnen, als ob ein leiser Wind mit demselben spielte, er verwarf übertriebenen

Kopfputz und künstliche Haarfrisuren[5]) und wenn er Mantelfiguren schilderte, so ordnete er den Mantel so, daß er nicht unmittelbar auf dem nackten Körper zu liegen scheint, sondern gleichsam ein Zwischenraum für die unteren Kleider frei bleibt. Nur bei Nymphen und Engeln ließ er die Körperformen deutlich durchschimmern, da sie mit dünnen Gewändern bekleidet erscheinen, welche vom Winde bewegt werden oder sich an die Glieder anpassen. Auch dafür liefern Leonardos Handzeichnungen mannigfache Proben.[6])

Als Hauptziel schwebte ihm aber bei jedem Striche, den er führte, die sprechende Wahrheit, die Fülle des Ausdruckes vor. Nicht auf die Schönheit der Farben kam es ihm an, sondern darauf, daß die Seelenstimmungen sich in den Bewegungen unmittelbar und deutlich kundgeben. Natürlich predigte er keinen Cultus des Häßlichen, besaß vielmehr für die Anmuth und Freiheit der Bewegungen einen offenen Sinn. Nie dachte er daran, correspondirenden Gliedmassen die gleiche Bewegung zu geben, z. B. eine laufende Person mit beiden vorgestreckten Händen, eine sitzende mit gleichmäßig vorgestreckten Beinen darzustellen, oder die Köpfe gerade auf die Schultern zu setzen, statt sie schräge nach rechts oder links sich wenden zu lassen. Aber die Hauptwirkung eines Gemäldes fand er doch darin, daß dasselbe in dem Beschauer dieselbe Stimmung, welche es schildert, erwecke, der letztere an der Handlung selbst theilzunehmen sich anschicke. Ueben Gemälde diese Wirkung nicht, so waren Bemühung und Arbeit des Künstlers umsonst. „Se cosi non fanno, l'ingegno di tale operatore è vano."

Wir kennen alle die Geschichte von dem Bauernschilde, welchen Leonardo zu malen den Auftrag erhielt, wie er alles scheußliche Gethier, dessen er habhaft werden konnte, in seiner Stube sammelte und als Schmuck auf die Schildfläche übertrug und wie er sein Werk gelungen erklärte, als der Betrachter entsetzt über den gräßlichen Anblick zurückfuhr: denn Zweck des Schildes sei es, den angreifenden Feind zu erschrecken und in Furcht zu jagen[7]). Suchten wir nach einer Illustration zu seinem Bekenntnisse, daß in der Erweckung der gleichen Stimmung, welche das Gemälde ausdrückt, im Beschauer das Ziel des Künstlers liegen müsse, wir würden keine bessere finden, als seinen Bauernschild. Noch oft kommt er auf solche drastische

Wirkungen der Gemälde, daß sie nach dem Belieben des Malers gähnen, lachen machen, zur sinnlichen Leidenschaft entflammen, zu sprechen. Er erzählt aus seinem eigenen Leben ein Beispiel, welche unwiderstehliche Gewalt Bilder auf das Gemüth des Betrachtenden üben. Freilich dürfte in diesem Falle die Art des Eindruckes nicht ganz in seiner Absicht gelegen haben.

Leonardo hatte einmal das Bild einer Heiligen gemalt, der Besitzer desselben sich in die schöne Gestalt so inbrünstig verliebt, daß er den Maler bat, die Wahrzeichen der Heiligkeit, den Nimbus u. s. w. aus dem Bilde zu entfernen, damit er dasselbe ohne Scheu küssen könne. Es that Noth, das Bild aus dem Hause zu entfernen und auf diese Art die überreizte Phantasie zu beruhigen. Vielleicht bezieht sich diese Erzählung auf das Marienbild Leonardos, welches die Züge einer Geliebten des Herzogs von Mailand, der Cecilia Gallerani trug.[8])

Welcher Mittel sich Leonardo bediente, um solche starke Wirkungen zu erzielen und in die Gestalten den mächtigen Seelenausdruck zu legen, erfahren wir aus seinen Werken. Würde man im Abendmahle alle Köpfe zudecken und nur die Hände offen legen, so empfinge man dennoch einen klaren Einblick in den persönlichen Antheil der einzelnen Apostel an der Handlung. Erfreulich bleibt es immerhin, aus Leonardos eigenem Munde unsere Erfahrung bestätigt zu hören. Hände und Arme, mahnt er, sollen in allen ihren Verrichtungen die Absicht des sie Bewegenden deutlich machen; denn mit ihnen begleitet der lebhafte Geist durch entsprechende Bewegung, was seine Seele ausdrücken will. Auch die Steigerung der Empfindung, die zur Gluth angefachten Leidenschaften, welche Leonardos Bildern noch einen anderen Zug als den der bloßen Naturwahrheit beimischen, waren wohlüberlegt. Hatte er eine passende Bewegung für den Seelenzustand, welchen er zeichnen wollte, gefunden, so bemühte er sich, dieselbe mit der größten Lebhaftigkeit wiederzugeben, so daß die völlige Hingabe, der große Eifer der Figur sich dem Blicke klar darlege. Eine solche Fähigkeit setzt das sorgfältigste Naturstudium voraus. Wie die Phantasie nur durch die Vergleichung unzähliger Einzelerscheinungen das typische Bild zu erfassen vermag, so verschafft auch nur eine Fülle eingehender Naturbeobachtungen die Fähigkeit, den Ausdruck und die Bewegungen zu steigern, ohne die

Grenzen der Wahrscheinlichkeit zu überschreiten. Von dieser Beobachtungsgabe liefert er zahlreiche Proben. Und er beobachtet nicht blos scharf, sondern versteht auch in wunderbarer Weise die einzelnen Naturzüge in seiner Phantasie zu förmlichen Bildern zusammenzufassen. Den Zornigen erblickt er, wie er von der blinden Leidenschaft übermannt, sich wüthend auf den Gegner stürzt. Derselbe packt den Feind bei den Haaren, drückt ihm den Kopf zur Erde, ihn gleichzeitig drehend und setzt ihm ein Bein in die Rippen, während er mit der anderen erhobenen Hand den Dolch zückt. Den Zornigen zeichnet Leonardo mit gesträubten Haaren, zusammengezogenen Augenbrauen, mit festgepreßten Lippen und Mundwinkeln, die in den Ecken gekrümmt sind, mit dickgeschwollenem und (weil er sich niederbeugt) runzeligem Halse. Ein ähnlich sprechendes Bild entwirft er vom Verzweifelten. Er steht mit geknickten Beinen, nach vorwärts geneigt, mit zerrauftem Haare, zerrissenen Kleidern und reißt die Wunde, die er sich in die Brust mit einem Messer versetzt, mit eigenen Händen auseinander. Den Redner schaut Leonardo in voller Thätigkeit. Er hat mit zwei Fingern der Rechten einen Finger der Linken gefaßt, dabei die beiden kleineren Finger eingeschlagen. Den Kopf wendet er den Zuhörern zu und öffnet leise den Mund. Sitzt er, so hebt er ein wenig den Oberkörper und streckt den Kopf vor; steht er, so neigt er sich mit Brust und Kopf etwas gegen das Volk. Dieses horcht schweigend und aufmerksam zu. Die Einen halten den Mund fest geschlossen, so daß die Mundwinkel nach unten sich senken und die Wangen faltig machen. Die Augenbrauen haben sie in die Höhe gezogen und runzeln die Stirne. Andere sitzen da mit verschränkten Fingern und halten mit den Händen das ermüdete Knie fest; noch Andere haben die Kniee übereinander geschlagen und die eine Hand als Stütze für den Ellenbogen des anderen Armes darauf gelegt, ein vorgebeugter Greis endlich lehnt das bärtige Kinn auf die Hand.

Die erstaunlich scharfe Naturbeobachtung lockt Leonardo zu schöpferischen Versuchen. Er hat die unendlich vielen Formen, welche in der Natur vorkommen, bemerkt. Sie erscheinen ihm nicht als Abweichungen von einem allein gesetzmäßigen Normaltypus, sondern als gleich berechtigt. Er geht daher daran, diese vielen verschiedenen Formen zu ordnen und zu grup-

piren. Wie eingehend beschäftigt ihn z. B. die Nasenbildung. Nicht weniger als zehn von einander abweichende Nasenformen zählt er auf, je nachdem die Nasen gerade, eingebogen oder gekrümmt sind. Die geraden Nasen theilt er in lange, kurze, spitze und mit der Spitze ein wenig hervorragende ein. Die eingebogenen Nasen können die Einbiegung oben, in der Mitte, unten besitzen, ebenso kann der Buckel bei gekrümmten Nasen oben, unten, in der Mitte vorkommen. Als tiefer Kenner der Naturgesetze wußte Leonardo, daß eine Aenderung an einem Gliede nothwendig eine solche auch an den benachbarten Gliedern nach sich ziehe. Sind durch die Natur bereits alle Möglichkeiten der Gesichtsbildung erschöpft worden? Leonardo antwortet, daß die Zeichnung der Gesichter frei sei, da unzählige Gesichter vorkommen können. Daher kann sich auch der Maler diese Freiheit nehmen. Wo Freiheit ist, gibt es keine Regel. Nach dieser Ueberzeugung handelt er auch.

In den meisten großen Kunstkabineten Europas befinden sich die sogenannten Carikaturen Leonardos. Viele sind freilich unächt, viele bloße Copien, doch bleibt immerhin eine hinreichende Zahl zurück, um seine Vorliebe für derartige Darstellungen zu bekunden. Die Carikaturen lassen sich auf verschiedene Quellen zurückführen. Die Einen sind übertriebene Porträtschilderungen, auf die Spitze getriebene Typenbilder. Wir kennen aus Vasaris und Lomazzos Berichten die Vorliebe Leonardos, auf Märkten, in Schänken auffällige Menschen zu beobachten und sodann ihre Züge in seinem Skizzenbuche festzuhalten. Da er das letztere erst zu Hause that, so empfing natürlich der Charakter der Köpfe eine gewisse Verschärfung. Das Auffällige haftete am stärksten im Gedächtnisse. Er zahlte Bauern die Zeche, unterhielt sie mit derben Schwänken und wenn sie sich vor Lachen ausschütten wollten, fixirte er das Mienenspiel. Er begleitete Verbrecher zum Richtplatze, um sich ihre Geberden einzuprägen. Die Zeichnung eines Gehenkten aus dem J. 1479 mit genauer Angabe seiner Kleider hat sich noch erhalten. Andere Blätter in der Reihe der sogenannten Carikaturen sind aber von Leonardo offenbar in anderer Absicht entworfen worden. Sie gehen nicht auf ein Porträt zurück, sie üben nicht durch Uebertreibung eine komische Wirkung, sondern müssen als Versuche Leonardos, mit der Natur zu wett-

eifern, die Freiheit von aller Regel, welche er dem Künstler wahrt, durch die That zu beweisen, aufgefaßt werden. Er construirt Köpfe, indem er von einem absonderlichen Theile ausgeht und die anderen damit in Zusammenhang bringt. Er stülpt Alles in die Höhe oder läßt Alles hängen, das Profil besteht aus einer Reihe von Höhlungen oder einer Reihe von Buckeln. Die Lebensfähigkeit, versichern Anatomen, lasse sich diesen Köpfen nicht geradezu absprechen, sie sind nicht gegen die Gesetze der Natur, wohl aber gegen alle in der Wirklichkeit herrschenden Regeln dargestellt, beruhen jedenfalls trotz ihrer abstoßenden Seltsamkeit auf einer gründlichen Naturkenntniß, zu welcher sich ein hochfliegender phantastischer Sinn gesellte. Daß er sich bei diesen absonderlichen Bildungen innerhalb der Naturgrenzen halten wollte, bezeugt sein Ausspruch, wie sich der Künstler bei der Schöpfung von Fabelthieren benehmen soll. Man kann kein Thier machen, ohne daß die einzelnen Glieder desselben für sich mit den Gliedern wirklicher Thiere ähnlich gestaltet werden. Will man ein Fabelthier, z. B. einen Drachen, natürlich aussehen lassen, so gebe man ihm den Kopf einer Dogge oder einer Bracke, die Augen einer Katze, die Ohren eines Stachelschweines, die Nase eines Windhundes, die buschigen Brauen eines Löwen, die Schläfe eines alten Hahnes und den Hals einer Wasserschildkröte.

Gerechte und bittere Klagen erheben wir über die Spärlichkeit der erhaltenen Werke Leonardos. Und nicht blos wenige Gemälde und diese zumeist in jammervollem Zustande sind auf uns gekommen; auch die Zahl der von ihm geschaffenen überhaupt scheint nach den uns überlieferten Nachrichten nicht beträchtlich gewesen zu sein. Er zeichnete nach seinem eigenen Bekenntnisse langsam und besserte fortwährend. Der Novellist Bandello erzählt uns von seiner geringen Stetigkeit bei der Arbeit, wie ihn stets gleichzeitig mehrere Aufgaben in Anspruch nahmen und er gern von der einen zur anderen hinübersprang. Man gewinnt den besten Einblick in seine Arbeitsweise, wenn man seine Notizbücher, welche den Grundstock zu den hinterlassenen Handschriften Leonardos bilden, zum Vergleiche heranzieht. Auch hier folgen oft die verschiedenartigsten Gegenstände, wie sie gerade seine Aufmerksamkeit packten, unmittelbar aufeinander; er läßt ein Thema fallen, um es vielleicht später wieder

aufzunehmen (daher die häufigen Wiederholungen), geht zu einem anderen Gedankenkreise über, welcher das gleiche Schicksal erfährt und abermals einem neuen Interesse weicht. Die unendliche Vielseitigkeit des Mannes, das blitzschnelle Erfassen der Wichtigkeit eines Gegenstandes und rasche Ziehen bedeutender Folgerungen mußte die Stetigkeit seines Wirkens, die einseitige Vertiefung jedesmal nur in einen Gedankenkreis lockern.

Die Kenntniß der Ursachen der geringeren künstlerischen Fruchtbarkeit kann uns über die Thatsache selbst nicht trösten. Da ist es erfreulich, daß wir die erhaltenen Werke durch eine Reihe von Compositionen ergänzen können, welche Leonardo so eingehend und anschaulich beschreibt, daß über ihre Ausführbarkeit kein Zweifel besteht, und wir zu der Annahme berechtigt sind, dieselben hätten in seiner Phantasie bereits Körper und Farbe empfangen. In der That sind Skizzen vorhanden, welche wenigstens den Anfang einer Uebertragung aus dem Worte in das Bild vermuthen lassen. Diese Compositionen beziehen sich auf Stürme in der Natur, auf Kämpfe in der Menschenwelt.

Dunkle Wolkenmassen, so denkt sich Leonardo das Sturmbild, haben sich zusammengeballt. Schlangenförmige Blitze durchfahren die Luft, wüthender Regen peitscht die Erde. Nur am Horizont bricht ein Sonnenstrahl aus einem Wolkenrisse heraus und bescheint einzelne Erdstreifen. Vom Sturme getrieben fliegen Staub und Sand mit Zweigen und Laub gemischt durch die Luft. Bäume und Häuser werden vom Winde auf eine Seite gewaltsam gedrückt. Die Menschen, die sich im Freien befinden, sind zu Boden geworfen worden oder werden vom Staube fast unkenntlich gemacht, im Wirbel mit ihren flatternden Kleidern gedreht. Einige umklammern Baumstämme, andere halten zum Schutze vor dem Staube die Hände vor die Augen oder beugen sich zur Erde herab mit zerzausten Haaren und Kleidern. Die Thiere laufen erschrocken, mit führerlosem Gefährte, was die Räder rennen wollen, hierhin und dorthin. Die trübe und stürmische See wälzt gewaltige Wogen, der Gischt steigt schäumend in die Luft empor, sie in Nebel hüllend. Schiffe mit zerrissenen Segeln und zerbrochenen Mastbäumen treiben auf den Fluthen, Männer klammern sich schreiend an die Schiffswände an.[9])

Eine nächtliche Scene, deren Gegenstand er nicht

näher angibt, sieht Leonardo vollkommen farbig. Ein großes Feuer durchbricht mit seinem grellen Scheine das Dunkel, läßt die nächsten Gegenstände in rothem Lichte erglänzen, die weiter abstehenden und vor ihm befindlichen schwarz erscheinen. Mehrere Menschen umgeben das Feuer, schirmen sich mit vorgehaltenen Händen oder Mänteln vor der Gluth, wenden das Antlitz vom Feuer ab, halten die Hände schützend vor die vom Glanze geblendeten Augen.

Viel ausführlicher gestaltet sich die Schilderung einer Schlacht. Vom Dampfe der Geschütze, vom Staube, welchen die Pferde der Kämpfenden aufwirbeln, ist die Luft ganz grau gefärbt, unten am stärksten, oben schwächer, wo fast der reine Luftton wieder zur Geltung kommt und nur der bläuliche Rauch kleine Wölkchen bildet. Die Luft ist außerdem voll Pfeile, welche in verschiedenen Richtungen fliegen, während einzelne Gewehrkugeln, von Dampf begleitet, sie durchschneiden. Die vordersten Figuren haben Haar, Augenbrauen mit Staub bedeckt, ihre Beine sind kaum sichtbar, da der aufgewühlte Staub in der Nähe des Bodens am dicksten sich zeigt. Während die Sieger eiligen Laufes, die entgegengesetzten Gliedmaßen (z. B. rechtes Bein und linker Arm) nach vorn werfend, mit wehendem Haare und flatterndem Mantel einherstürmen, liegt ein Besiegter inmitten einer blutigen Schlammlache auf dem von Pferden und Menschen weich getretenen Boden, einen anderen schleift ein Pferd durch Staub und Koth. Bleich, mit in die Höhe gezogenen Augenbrauen und Nasenflügeln, geöffnetem Munde erscheinen die Unterlegenen. Die eine Hand deckt die Augen, wobei die Innenfläche dem Gegner zugekehrt ist, die andere stemmt sich auf die Erde, um den halb erhobenen Rumpf zu stützen. Zwischen den Füßen der Kämpfenden liegen zerschlagene Schilde, abgebrochene Schwerter und Lanzen. Sterbende mischen sich unter Todte; die letzteren halb oder ganz mit blutgetränktem Staub zugedeckt, die Sterbenden mit knirschenden Zähnen, verdrehten Augen, auf die Brust gepreßten Fäusten. Ein Verwundeter, bereits entwaffnet, sucht mit Zähnen und Nägeln den Feind zu schädigen, ein Reiter fällt vom Pferde und deckt sich noch mit dem Schilde gegen den Angreifer. Ledige Pferde mit flatternden Mähnen rennen unter die Kämpfenden, Unheil verbreitend. Haufen von Menschenleichen sind um ein gestürztes

Pferd gelagert. Während hier überall der Kampf noch tobt, haben auf einer Seite die Sieger bereits vom Streite gelassen und sind zurückgetreten, um mit beiden Händen die Augen und Wangen vom Staube und Blute zu reinigen. Im Hintergrunde halten noch Reserveschaaren, mit Spannung den Gang des Gefechtes verfolgend. Sie beschatten mit der Hand die Augen, um besser sehen zu können und harren des Befehles zum Vorrücken, welchen ihnen der Hauptmann mit erhobenem Stabe ertheilt. Außerdem wäre noch ein Fluß wohl angebracht, durch welchen Rosse schwimmen. Das Wasser ist durch schmutzigen Schaum getrübt und spritzt in die Luft empor. Nicht eine ebene Stelle ist auf dem Bilde vorhanden, die nicht blutige Fußtapfen zeigte.

Diese Beschreibung ergänzt vortrefflich das bekannte Programm, welches Leonardo vorlag, als er sich anschickte die Schlacht bei Anghiari im Rathssaale zu Florenz zu malen. Das letztere schildert nur den allgemeinen Verlauf der Schlacht, hebt die Abschnitte derselben: die Vorbereitung zum Kampfe, das Gefecht, den Ausgang hervor und überläßt dem Künstler die Wahl und die Ordnung der einzelnen Szenen. Daran darf nicht gedacht werden, daß wir in dem Programme eine treue Wiedergabe der Composition Leonardos besitzen. Der Inhalt des Programmes läßt sich gar nicht auf einem Bilde zusammenfassen, auch wenn man demselben einen noch so großen Umfang verleiht und dasselbe in noch so viele Gründe gliedert, z. B. die Eroberung, der Verlust und die Wiedereroberung der Brücke. Das Programm ist nichts anderes, als die Abschrift oder der Auszug aus einer Chronik, die allgemeine Richtschnur für den Künstler, wie wir solche aus der Renaissancezeit mehrere besitzen. Sobald Leonardo sich über den Inhalt Klarheit verschafft hatte, ging er daran, ihn künstlerisch zu gestalten, die Einzelheiten eines Schlachtgewoges in anschaulicher Weise zu überdenken. Erst die im Malerbuche enthaltene Schilderung gestattet uns einen Einblick in die Weise, wie Leonardo Schlachtenbilder componirte.[10])

Außer den umfangreicheren Gemäldebeschreibungen bieten uns Leonardos Handschriften auch Proben allegorischer Darstellungen und begleiten einzelne derselben mit flüchtig gezeichneten Skizzen. Den Hunger verkörperte er als Vogel, mit

Zungen statt mit Federn bedeckt. Lust und Leid dachte er sich als Zwillinge, mit dem Rücken aneinander gewachsen. Der Neid, ein mageres, vertrocknetes Weib, reitet auf einem Todtengerippe. Schlangen benagen sein Herz, ein Leopardenfell deckt seine schlotterigen Glieder, und er hält eine Vase mit Skorpionen und Kröten in der Hand und hat einen Köcher voll von Giftzungen umgehängt.

An sich von geringerer künstlerischer Wichtigkeit verdienen doch diese allegorischen Compositionen Erwähnung, weil sie ein weiteres Zeugniß für den grübelnden Zug in Leonardos Charakter beibringen. Jedes Abzeichen, jedes Beiwerk der allegorischen Gestalten rechtfertigt und erklärt er in zuweilen recht platt verständlicher Weise. Wir erblicken in dieser Vorliebe für die allegorische und moralisirende Auffassung noch einen Rest mittelalterlicher Bildung, welche auch sonst noch in einzelnen Fällen bei ihm anklingt. So z. B. in seinen Thierbeschreibungen. Er stellt sich hier vollständig auf den Standpunkt der mittelalterlichen Bestiarien, welche von den Thieren eine oder mehrere vorwiegend fabelhafte Eigenschaften hervorheben und daran moralisch-symbolische Beziehungen anknüpfen.[11]) Das stimmt freilich schlecht zu der weithin gangbaren Auffassung Leonardos, als ob er sich gewaltsam von allen Ueberlieferungen losgerissen und ausschließlich seiner Lust, die Anschauungen zu neuern und zu ändern gelebt hätte. Ein schroff revolutionärer Sinn bildet ebenso wenig den Kern seines Wesens, als den Ausgangspunkt der Renaissancecultur. Die letztere wollte zunächst nur in schöne lebendige Formen fassen, was bis dahin mit stumpfem Auge und grober Hand war geschaffen worden. Auch Leonardo wollte nicht umwälzen, nur alles prüfen, auf die richtigen Ursachen zurückführen und im Zusammenhange verstehen lernen. Daher kann er nicht eingehend genug das Einzelne betrachten, nicht scharf genug beobachten. Er ist kein Doktrinär, wie es revolutionäre Geister stets sind, sondern läßt sich von der Erfahrung ruhig leiten. Die Natur ist sein Lehrmeister und zugleich sein Vorbild.

Ueber seine flammende Naturliebe, seine feste Ueberzeugung, daß nur der engste Anschluß an dieselbe dem Künstler zum Heile gerathe, spricht er sich oft und offen aus. Er muß zwar zugeben, daß der Maler zuweilen nicht in einer Naturschöpfung

unmittelbar Alles findet, was er braucht. Er gibt ihm den Rath, daß er dann von vielen schönen Gesichtern die Theile, die gut sind und zusammenstimmen, entlehnen soll. Das erinnert an die bekannte Stelle in Raffaels Briefe an Castiglione: „Ich müßte, um eine Schöne zu malen, deren mehrere sehen und eine Auswahl des Allerschönsten treffen.“ Während aber Raffael hinzufügt, daß er bei dem Mangel an schönen Frauen und der Schwierigkeit, sie zu beurtheilen, sich einer gewissen Idee bediene, die in seinem Geiste entsteht, scheint Leonardo den Glauben festzuhalten, daß die richtige Auswahl getroffen werden könne, vorausgesetzt, daß der Maler nicht häßlich sei und darnach das Schönheitsmaß der Gesichter bestimme. Viele Maler, meint er, malen häßliche Gesichter, welche ihrem Meister gleichen.

Leonardos Grundsatz, daß die Natur die wahre Welt des Künstlers bilde, ihr Studium nicht allein als die beste, sondern als die einzig richtige Schule empfohlen werden müsse, bestimmt seine Stellung zur Antike und beherrscht sein Urtheil über die historische Entwickelung der Kunst. Oft schon wurde auf den befremdlich geringen Einfluß der Antike auf Leonardo hingewiesen. In der That spielt dieselbe in seinen Bildern eine unbedeutende, in seinen Schriften gar keine Rolle. Stoffliche Anregungen von der Antike empfing er in seiner Jugend, als er den von Schlangen bekränzten Medusenkopf malte und für seinen Freund Antonio Segni den Neptun zeichnete. Neptun fährt auf einem von Hippokampen gezogenen Wagen über die stürmisch bewegten Wogen, von allerhand Seethieren umgeben. Da sich die Zeichnung nicht erhalten hat, so können wir über das Maß der Benutzung antiker Formen kein Urtheil fällen. In die spätere Zeit fällt das Gemälde des Bacchus und der Leda. Ob das in Paris bewahrte Bild des Bacchus und welches der verschiedenen unter einander abweichenden Exemplare des Ledabildes [18]) Anspruch auf Originalität erheben können, darüber haben sich die Meinungen bisher nicht einigen können. Jedenfalls zeigen die Köpfe auf allen diesen Bildern den eigenthümlichen von Leonardo geschaffenen Typus und offenbaren keine Einwirkung der antiken Kunst. In seinen Schriften erwähnt er einmal beiläufig das in der Renaissance so volksthümliche Bild des Apelles: die Verläumdung, die poetische Erfindung des alten Malers preisend und läßt ein anderes Mal bei der Schilderung eines

Bildes der Sündfluth Neptun und Aeolus in Szene treten. Mitten in dem Aufruhr der Natur erblicken wir auf dem wogenden Meere Neptun mit dem Dreizack und ferner Aeolus mit den Winden, beschäftigt, die entwurzelten Bäume zu verwirren und in die hohen Wellen zu wirbeln.

Die Erklärung des spröden Verhaltens zur Antike gibt uns Leonardo, wo er von der Stellung der Maler zu ihren Vorgängern spricht. „Ich sage zu den Malern, daß nie einer die Manier des anderen nachahmen soll, denn er würde dann nicht ein Sohn, sondern ein Enkel der Natur genannt werden. Weil die natürlichen Dinge in so großer Fülle vorhanden sind, so soll man sich viel eher an sie wenden, als zu den Meistern seine Zuflucht nehmen, die gleichfalls nur von ihr gelernt haben." Nicht die Geringschätzung der Antike also war die Ursache seiner Zurückhaltung. Seine Grundsätze über die gedeihliche Künstlerentwickelung allein hinderten ihn, die Werke des Alterthums als unmittelbare Muster zu empfehlen.

Wie unbefangen er über die Antike und die spätere Kunsterziehung urtheilt, lehrt ein anderes Schriftstück Leonardos. Erst nach den Römern begann der Verfall der Malerei, weil stets ein Meister den anderen nachahmte und so sank die Kunst von Geschlecht zu Geschlecht immer tiefer. Dann kam Giotto der Florentiner, welcher sich nicht damit begnügte, die Bilder seines Meisters Cimabue nachzuahmen. Ein Sohn der Berge, aufgewachsen in einer von Ziegen und anderen ähnlichen Thieren bevölkerten Einöde, begann er, von der Natur zu solcher Kunst angeleitet, auf den Felsplatten die Thiere, deren Hüter er war, abzuzeichnen und so allmälich alle Thiere, welche sich in der Gegend aufhielten. Durch diese eifrigen Uebungen überflügelte er nicht allein die Maler seiner Zeit, sondern auch alle Meister der früheren Jahrhunderte. Nach ihm sank abermals die Kunst, weil die Maler wieder nur fertige Gemälde nachahmten, bis Tomaso von Florenz, mit dem Beinamen Masaccio, durch seine vortrefflichen Werke bewies, daß Alle, die zur Richtschnur anderes nehmen, als die Natur, diesen Meister der Meister, sich umsonst bemühen.

Das Lob Masaccios aus dem Munde Leonardos darf wohl als das glänzendste Zeugniß der hervorragenden Bedeutung des jung und arm verstorbenen Meisters von Florenz

zählen und bestätigt die Erzählung Vasaris, nach welcher Masaccio als der Vater und Lehrer aller späteren großen Maler galt. Sonst läßt Leonardo seine kritische Stimme nur selten vernehmen. Er tadelt die Maler, welche das Schickliche in den Bewegungen vernachlässigen und die letzteren übertreiben, erwähnt als Beispiel einen Engel auf einem Bilde der Verkündigung, welches er selbst jüngst gesehen hatte. Gabriel nahm sich so aus, als wollte er unsere liebe Frau aus ihrer Kammer herausjagen, die Madonna aber machte den Eindruck, als wollte sie sich in Verzweiflung aus dem Fenster stürzen. Ein anderes Mal macht er die Beobachtung, daß Maler, welche sich ausschließlich dem Porträtfache zuwenden, bei dem Componiren von „Historien“ auf die größten Schwierigkeiten stoßen, weil sie einseitig nur Köpfe studiren, stärkere und lebendigere Bewegungen nicht kennen. Am schärfsten spricht er sich gegen die ältere kirchliche Malerei aus, welche biblische Geschichten oder legendarische Erzählungen in einem Bilde so vereinigt, daß sie die verschiedenen Szenen übereinander, gleichsam in mehreren Stockwerken darstellt, bei jeder einen anderen Augenpunkt annimmt. Leonardo vergleicht diese Wandbilder mit einem Krämerstande, der viele kleine Schubladen besitzt. Für uns ist diese Kritik deshalb werthvoll, weil sie Leonardo Anlaß gibt, im Gegensatze zu der älteren, bis in Giottos Zeiten üblichen Compositionsweise die Auffassung, wie sie in der Renaissanceperiode herrschte, zu entwickeln. Den Vordergrund oder ersten Plan setzt er mit seinem Hauptpunkte in die Augenhöhe des Betrachters und zeichnet auf diesem Plane die wichtigste Szene in großem Maßstabe. Die übrigen Episoden der Geschichte vertheilt er auf verschiedene Hügel und Ebenen, wobei die Figuren und die Architekturen immer mehr verjüngt werden. Den Rest der Wandfläche nehmen Bäume, in ihrer Größe den Figuren entsprechend, Engel, wenn es paßt, Vögel, Wolken und andere ähnliche Dinge ein.

Es lag nicht in Leonardos Weise, viel von seinen äußeren Erlebnissen zu reden. Dazu hatte der stets scharf ausblickende Mann, welchem die Natur einen so unendlich reichen Stoff der Beschäftigung und Beobachtung darbot, keine Zeit. Wir wundern uns daher nicht, im Malerbuche nur selten auf persönliche Erinnerungen zu stoßen. Einmal erwähnt er den von ihm selbst

erlebten Wechsel in der modischen Tracht. „Ich erinnere mich, zu meiner Knabenzeit gesehen zu haben, wie alle Leute, groß und klein, an sämmtlichen Rändern ausgezackte Kleider trugen, oben, unten und zur Seite. Und das dünkte damals eine so schöne Erfindung, daß sie die Zacken nochmals auszackten. So trugen sie die Kapuzen und so die Schuhe, und die vielfarbigen ausgezackten Hahnenkämme guckten aus allen Hauptnähten der Kleider heraus. Ich sah die Schuhe und Mützen, die Geldtaschen, die Trutzwaffen, die Halskrägen, die unteren Ränder der Panzerhemden, die Kleiderschleppen, ja wirklich jeden, der schön aussehen wollte, bis in das Maul hinein, lang und spitz ausgezackt. Dann kam wieder eine andere Zeit und es fingen die Aermel an zu wachsen und sie wurden so lang, daß jeder allein länger war als der ganze Rock. Nachher begannen sie die Röcke um den Hals her so hoch zu machen, daß sie zuletzt den Kopf damit bedeckten, und dann wieder schnitten sie die Kleider so tief aus, daß diese auf den Schultern nicht halten konnten. Später wurden die Röcke so lang, daß die Leute immer beide Arme voll Tuch trugen, um nicht mit den Füßen darauf zu treten und endlich verfielen sie in das andere Ende und zogen Kleider an, die ihnen nur bis an die Hüfte und Ellenbogen gingen und so eng waren, daß sie die größte Pein litten und viele darin platzten. Die Füße aber schnürten sie so schmal, daß sich die Zehen über einander legten und über und über mit Hühneraugen bedeckten."

Das andere Mal bietet Leonardo eine Reiseerinnerung. Da wo er vom Horizonte spricht, erwähnt er die Ferne desselben am Gestade des Meeres in Aegypten. Wenn man dem Laufe des Nilstromes entgegenschaut, nach Aethiopien zu, mit dem flachen Lande an seinen beiden Seiten, dann sieht man den Horizont ganz verschwommen, ja er erscheint ganz unkenntlich. Hier liegen nämlich vor dem Auge dreitausend Miglien Flachland, das gegen die Höhe des Stromlaufes ganz allmälich ansteigt und so legt sich zwischen das Auge und den äthiopischen Horizont eine so dichte Schichte von Luft, daß alles dahinter weiß wird und der Horizont für das Auge verloren geht. Die Fassung der Stelle läßt kaum eine andere Deutung als die eines persönlichen Erlebnisses, einer selbstgemachten Beobachtung zu.[18])

Bleibt das Malerbuch, wie überhaupt die von Leonardo hinterlassenen schriftlichen Aufzeichnungen, beinahe völlig stumm in Bezug auf seine äußeren Erlebnisse, so erscheint es dagegen recht beredt, wenn wir Züge der inneren Natur Leonardos erfragen wollen. Aus jedem Worte tritt uns das wahrhaft vornehme Wesen des Mannes, seine Gleichgiltigkeit gegen das gemeine Wohlleben und die materiellen Güter, sein berechtigter Stolz, seine unbedingte Hingabe an ideale Interessen entgegen. Grimmig wendet er sich gegen die Künstler, welche nur auf Gelderwerb ausgehen. Man braucht nicht viel Geld, um dem Lebensbedarf zu genügen. Was man darüber als Ueberfluß erwirbt, ist gar kein rechter Besitz, weil es nicht verbraucht wird. Ehre und Ruhm, nicht Reichthum bilden das richtige Ziel künstlerischer Thätigkeit. Keine Art künstlerischer Thätigkeit stellt aber Leonardo so hoch wie jene des Malers. Er durfte zwar von sich selbst rühmen, daß er in allen Kunstgattungen heimisch sei und sich auf seine Erfahrungen als praktischer Bildhauer berufen. Unter seinen Schriften befinden sich zahlreiche Beobachtungen und Lehrsätze, welche sich auf die Architektur und Skulptur beziehen. Wie ganz anders klingt der Ton in diesen Schriftstücken, verglichen mit jenem, wenn er von der Malerei spricht. An der Architektur fesseln ihn doch vorwiegend die wissenschaftlichen Aufgaben.[14]) Der Ingenieur läuft nicht selten dem formenschaffenden Baumeister den Rang ab. Selbst die eifrigen Studien des Kuppelbaues lassen sich vorwiegend auf seinen immer regen Forschertrieb zurückführen, welcher nicht ruhte und rastete, bis er den fremden Gegenstand sich vollkommen angeeignet und alle Schwierigkeiten bemeistert hatte. Während Leonardos Aufenthalt in Mailand herrschte daselbst eine rege Bauthätigkeit und wurden insbesondere an mehreren Kirchen großartige Kuppelconstruktionen (Dom, S. Maria delle Grazie, Dom zu Pavia und Como) geplant. Kein Wunder, daß sich Leonardos Interesse auch diesen kühnsten Bauaufgaben zuwandte und er Lösungen derselben versuchte. Die Erinnerung an die Kuppelbauten seiner florentiner Heimat und an die Werke Brunellescos lebte in ihm auf, das Beispiel Bramantes, welcher im Mailändischen eine große Wirksamkeit entfaltete und sich hier gewissermaßen auf den Bau der römischen Peterskirche vorbereitete, lockte den Wetteifer. Mögen wir nun auch in den

architektonischen Bemerkungen und (flüchtig hingeworfenen) Zeichnungen den Scharfsinn und die wunderbare Schnellkraft Leonardos, welcher sich rasch in jeden Kunstkreis hineinlebt, von Neuem bewundern: ein persönliches Element finden wir in ihnen nicht ausgeprägt. Von einem Leonardoschen Stile in der Architektur kann nicht gesprochen werden.

Ebenso wenig schlagen die kurzen schriftlichen Aufzeichnungen über die Skulptur einen persönlichen Ton an. Sie beschränken sich wesentlich nur auf technische Rathschläge und die Mittheilung praktischer Erfahrungen. Gar nüchtern lautet das Lob, das er ihr an einzelnen Stellen spendet. Er hebt die Dauer der Skulpturwerke, welche er sich übrigens farblos denkt, rühmend hervor, findet aber doch, daß die Plastik unter der Malerei stehe und eigentlich eine recht handwerksmäßige Kunst (**arte mecanicissima**) sei. Offenbar widerstand seiner stets schöpferisch angeregten Natur die langwierige Arbeit der Ausführung, die mühsame Uebertragung des Modells in harte und spröde Stoffe. Der Bildhauer führt seine Werke mit größerer körperlicher Anstrengung aus als der Maler, dieser aber die seinigen mit größerer Anstrengung des Geistes. Die Thätigkeit des Bildhauers ist ein mechanisches Geschäft und oft von großem Schweiße begleitet, welcher mit Staub gemischt, zum Schlamme wird. Leonardo führt das Bild des schmutzigen Bildhauers noch weiter aus. Er sieht ihn, das Gesicht ganz beschmiert und mit Marmorstaub eingepudert; als hätte es ihm auf den Rücken geschneit, so erscheint er über und über mit Marmorsplittern bedeckt und in seiner Behausung gibt es nur Marmorsplitter und Staub. Eher läßt er sich noch die Erzplastik gefallen, den größeren Vorzug räumt er aber unter allen Umständen den Reliefs vor den Rundwerken ein, da sie wenigstens in einem Punkte, in der Anwendung der Perspektive, der Malerei sich nähern. Aber freilich, fügt er gleich das Lob beschränkend hinzu, bleibt das Relief ein bloßes Mischding zwischen Malerei und Skulptur.

Erst wenn er auf die Malerei zu sprechen kommt, geht ihm ganz das Herz auf. Der Maler steht nicht blos höher als der Bildhauer und muß eine umfassendere Bildung sich erwerben — jeder Maler muß auch die Skulptur verstehen — er schwingt sich überhaupt zur Gottähnlichkeit empor. Mit freier

Macht schafft der Maler die mannigfachsten Thiere und Pflanzen, Landschaften, Felder und Berge, schaurige Orte und anmuthige Gegenden; er gebietet über die leichten Winde, welche die buntfarbigen Wiesen in sanften Wellen sich bewegen machen, wie über die Stürme, welche Bäume entwurzeln, Felsen herabschleudern, das Meer peitschen. Will der Maler Schönheiten erblicken, die ihn zur Liebe bewegen, so ist er der Herr, sie in das Leben zu rufen; will er Dinge sehen, ungeheuerlich, zum Erschrecken oder drollig und zum Lachen, oder aber zum Erbarmen, so ist er auch darüber Herr und Gott (ei n'è signore e Dio). Die Malerei, so fährt Leonardo in seinem Lobspruche fort, reiht sich den besten Wissenschaften an, überragt an Nutzen die meisten, weil sie die größte Mittheilbarkeit besitzt; sie dient dem höchsten Sinne, dem Auge, diesem Fenster der Seele, und steht deshalb über der Poesie, welche sich nur an das Gehör wendet, nur mit Worten schildert, während die Malerei die Dinge selbst dem Auge vorzaubert; die Malerei übt die stärksten Wirkungen, und wenn sie auch darin in der Musik eine Nebenbuhlerin besitzt, so darf sie doch wieder vor dieser des Vorzuges sich rühmen, daß ihre Wirkungen dauern, jene der Musik aber rasch verflüchtigen.

Wie jeder wahrhaft große Mann, so gewinnt auch Leonardo, je näher und genauer man ihn kennen lernt. In ein noch helleres Licht, als es die überlieferten biographischen Nachrichten thun, stellen die flüchtig hingeworfenen Aeußerungen des Malerbuches den vornehmen Charakter und die glänzenden Eigenschaften des Mannes. Gerade weil sie ohne jede Nebenabsicht, unter der unmittelbaren Eingebung des Augenblickes frischweg niedergeschrieben wurden, dürfen sie als unverdächtige Zeugnisse bei dem Urtheile über Leonardo angerufen werden. Das Bild, welches wir uns von Leonardo mit Hilfe der im Malerbuche niedergelegten Bekenntnisse entwerfen, muß natürlich auf die feineren Uebergänge, die zartere Mischung der Farbentöne verzichten. Es gleicht mehr einem Mosaikbilde, aus einzelnen kleinen Glas- und Steinstiften zusammengesetzt, als einem mit flüssigen Farben ausgeführten Gemälde. Jedenfalls treten die Grundzüge deutlich zu Tage und trifft der Vorwurf nicht, dem im Malerbuche niedergelegten biographischen Stoffe Gewalt angethan zu haben.

Allbekannt ist das mit Röthel gezeichnete Selbstporträt Leonardos, welches die turiner Bibliothek bewahrt. Ein merkwürdiger Kopf! Nicht als ob er von der regelmäßigen Bildung abwiche; er erscheint im Gegentheile als ein verkörpertes Naturgesetz. So denken wir uns, schafft die Natur, wenn sie an keine engen Voraussetzungen gebunden ist, einen Greisenkopf. Wohl aber unterscheidet sich derselbe von den gangbaren Typen des fünfzehnten Jahrhunderts und übt den Eindruck, als ob das besondere Gepräge, welches sonst Zeit und Raum den Zügen verleihen, hier weniger bemerkbar würde. Die Kahlheit des Vorderhauptes hat die von Natur schon hohe Stirn noch höher gestaltet, stetes Denken und Alter die letztere kräftig ausgearbeitet und gefurcht. Unter buschigen Augenbrauen lagern scharfblickende Augen, die Augen des Forschers, welcher die Gegenstände förmlich durchdringt. Unter der mächtig vorspringenden Nase schließt sich der Mund fest zusammen, doch wird die Strenge des Zuges durch die fein geschwungenen, dabei vollen Lippen gemildert. Das Haupthaar fällt leicht gelockt bis zu den Schultern herab und mischt sich mit dem Barte, welcher schön geordnet niederwallt. Offenbar legte Leonardo auf seine äußere Erscheinung Gewicht, als wollte er auch hierin den vom Schönheitsgefühl geleiteten Künstler zur Geltung bringen. Wir glauben, daß auch seine Tracht schmuck und gewählt war, und er sich durch dieselbe von seiner Umgebung unterschied. Für gewöhnlich, so möchten wir aus seinem Bilde schließen, verhielt er sich schweigsam. Heftigen Streit vermied er. Wo man Geschrei macht, meinte er, da ist kein rechtes Wissen und wenn man streitet, gibt man kund, daß man die Wahrheit nicht kennt. Denn die Wahrheit hat nur einen einzigen Abschluß. Oeffnete er aber die Lippen, besonders jungen Männern gegenüber, die er liebte, für die er sorgte und Opfer brachte, so entströmte dem Munde reiche anmuthige Belehrung. Die Vielseitigkeit und Beweglichkeit seines Geistes hätte er sich nicht erworben, wenn nicht doch schließlich die Phantasie seine Hauptkraft gewesen wäre. Denn nur die Phantasie ist im Stande, die mannigfachsten Interessen zu verknüpfen und vor Einseitigkeit, vor dem bloßen Fachwissen zu bewahren. Und so kommen wir doch schließlich darauf zurück, daß in Leonardos Wesen das künstlerische Element herrschte und sein wunderbarer Sinn für die

Natur, seine wissenschaftlichen Studien mit seinem künstlerischen Streben eng zusammenhingen. Als höchsten Ausdruck der Kunst sah er aber die Malerei an. „Wer die Malerei geringschätzt, welche allein alle sichtbaren Naturwerke nachahmt, verachtet eine Erfindung, welche mit philosophischem Geiste und tiefem Sinne alle Wesenheiten der Naturformen in Betracht zieht. Sie ist eine Wissenschaft und eine rechtmäßige Tochter oder Enkelin der Natur und Gott verwandt." Leonardo war nicht Naturforscher und nebenbei Maler und auch nicht Künstler und nebenbei Naturforscher. In seiner Person schloß sich die Erkenntniß der Natur und das künstlerische Schaffen zur untrennbaren Einheit zusammen.

Erläuterungen und Belege.

1) Leonardos Malerbuch ist wiederholt gedruckt und erläutert worden. Die neueste und beste Ausgabe (zugleich Uebersetzung) danken wir Heinrich Ludwig in Rom, welcher das Werk in den Quellenschriften für Kunstgeschichte Wien 1882 in drei Bänden publizirte. Daß der Codex Vaticanus, welcher den neueren Ausgaben zu Grunde liegt, keine Originalhandschrift Leonardos ist, die Zusammenstellung und Anordnung des Textes erst nach seinem Tode versucht wurde, ist bekannt. Doch enthält der Codex nichts, was nicht Leonardo selbst gedacht und geschrieben hatte. Die Redaktion rührt von fremder Hand her, die einzelnen Lehrsätze gehören Leonardo an, wurden aus mehreren seiner Handschriften zusammengetragen. Eine Zeit lang wurde die Hoffnung genährt, daß sich das Malerbuch in der Originalredaktion erhalten hätte. Doch erwies sich diese Hoffnung, wie vorauszusehen war, als eine Täuschung. Nur so viel kam dabei heraus, daß ein beträchtlicher Theil des vatikanischen Codex auf die Handschrift Leonardos zurückgeht, welche sich im Besitze Lord Ashburnhams befand. Außer dieser Handschrift haben die Compilatoren des vatikanischen Codex noch mehrere andere Notizbücher Leonardos benutzt. Eine vollständige Klarheit über die Sachlage und einen vollkommenen Ueberblick über Leonardos litterarische Thätigkeit werden wir erst gewinnen, wenn die von Ravaisson-Mollien in Angriff genommene und gegenwärtig auch von der italienischen Regierung unterstützte Publikation sämmtlicher Handschriften Leonardos fertig vorliegt. Vorläufig hat J. P. Richter eine ziemlich umfangreiche Auswahl der Leonardo'schen Schriften (the lite-

rary works of Leonardo da Vinci) herausgegeben, jedoch nicht in dem ursprünglichen Zusammenhange, so daß der Inhalt eines jeden Codex ungetrennt bleibt, sondern nach systematischen Grundsätzen neu geordnet. — Bei jeder einzelnen aus dem Malerbuche ausgezogenen Stelle auf das letztere besonders zu verweisen, erschien überflüssig, da doch bei dem Leser das Vertrauen zum Verfasser, daß er richtig citirt, vorausgesetzt werden darf.

2) Novelle di Matteo Bandello in der Raccolta di Novellieri Italiani Torino 1853. 4 Bde. Die erste Ausgabe der Novellen erschien 1554. Matteos Geburt muß noch in das fünfzehnte Jahrhundert fallen.

3) Parte Prima, Novella III. In der turiner Ausgabe. I. Bd. p. 54. „V'erano anco quattro cattedre di velluto cremisino, ed alcuni quadri di man di maestro Lionardo Vinci il luogo mirabilmente adornavano.

4) Parte Prima, Nov. LVIII. Turiner Ausgabe. II. Bd. p. 176.

5) Dadurch wird auf mehrere Handzeichnungen, welche Frauen mit übertriebenem Kopfputze darstellen und häufig noch auf Leonardos Namen gehen, ein schlimmes Licht in Bezug auf ihre Aechtheit geworfen.

6) Vgl. die Kohlenzeichnung einer Frauengestalt in der Windsorsammlung. Literary Works pl. XXVI.

7) Vasari, Vita di Leonardo ed. Sansoni IV. p. 23.

8) Das berühmte Gemälde aus Leonardos Schule in der Eremitage, welches den heiligen Sebastian darstellt, mit doppelfarbigen Bändern (faveurs) angebunden und von Liebespfeilen durchstochen, bietet ein treffliches Beispiel für die in Mailand beliebte Vermischung des Heiligen und Profanen.

9) Eine noch ausführlichere Schilderung eines „diluvio“ bietet der nur in losen Blättern noch erhaltene Rest einer Handschrift in Windsor (Literary Works I. p. 306). Leonardo läßt zuerst den Sturm und Regen sich entfachen, die Blätter fegen, die Bäume entwurzeln, die Berge stürzen. Auf einem Berge haben die mannigfachsten Thiere, in der Angst ihre Feindschaft vergessend, Zuflucht gefunden und drängen sich hier mit Menschen, mit Müttern und Kindern, welche gleichfalls vor der Wuth der Elemente flüchteten, auf engstem Raume zusammen. Auf den mit Wasser bedeckten Feldern schwimmen Tische, Bettstellen, Boote und andere Gegenstände, auf welchen sich zahlreiche, die Luft mit ihren Klagen und ihrem Angstgeschrei erfüllende Menschen zu retten versuchen. Alles was leichter ist als Wasser muß lebende Wesen tragen. Wilde Kämpfe beginnen zwischen den augenblicklich Geretteten und jenen, die noch im Wasser schwimmen. Dazwischen dröhnt der Donner und zucken die Blitze. Immer größeres Entsetzen packt die Menschen. Die Einen verstopfen sich die Ohren, die Anderen bedecken mit den Händen die Augen. Aeste mäch-

tiger Eichen, beladen mit Menschen, werden von dem Sturm durch die Luft getragen. Boote stürzen um. In ihrer Verzweiflung stürzen sich Einzelne von den Felsen herab, erdrosseln sich mit eigener Hand, zerschmettern die Kinder. Dazwischen sieht man wieder Weiber, die sich auf die Kniee geworfen haben, um Gottes Zorn zu mildern, oder mit den todten Söhnen im Schooße Flüche gegen den Himmel schleudern, die Vögel finden keine andere Stätte mehr als auf den Leichnamen, welche das Wasser wieder auf die Oberfläche gebracht hat. — Man erkennt aus dieser auszugsweise mitgetheilten Schilderung, daß hier der Dichter mit dem Maler im Streite liegt und Leonardos Phantasie unerschöpflich in dem Auffinden neuer Motive ist.

10) Das allgemeine Programm für die Darstellung der Schlacht bei Anghaeri kann am bequemsten in der Uebersetzung in Guhl-Rosenbergs Künstlerbriefen nachgelesen werden.

11) Vgl. Springer: Ueber den Physiologus des Leonardo da Vinci in den Berichten der Sächs. Ges. der Wissenschaften 1884.

12) Nach Lomazzo (Trattato della pittura libr. II, cap. 15) hat Leonardo die Leda in der üblichen Weise mit dem Schwan im Schooße dargestellt. Doch bleibt es zweifelhaft, ob Lomazzo das für K. Franz gemalte Werk selbst gesehen hat. Er hebt an der Leda lobend hervor und betont mit besonderem Nachdruck den gesenkten Blick. Dieses Hauptmerkmal besitzen mehrere der sonst unter einander abweichenden Darstellungen der Leda. Die größte Aufmerksamkeit verdient das große auf Holz gemalte Gemälde, welches ursprünglich in Cassel und später in der Sammlung des Königs von Holland, gegenwärtig im Besitze der Fürstin Maria Wied, geb. Prinzessin der Niederlande, in Neuwied sich befindet. Der Leonardo'sche Charakter kann dem Bilde keineswegs abgesprochen werden. Für diesen Ursprung spricht namentlich die schöne Gletscherlandschaft im linken Hintergrunde. Leda ist nicht im Akte der Umarmung durch den Schwan, sondern als zärtliche Mutter dargestellt. Im Vordergrunde liegen die bereits aufgebrochenen Eier, aus welchen drei Kinder hervorkriechen. Das vierte hat Leda selbst aus dem Ei herausgenommen und hält es halb knieend (in ähnlicher Stellung wie auf der Handzeichnung in Weimar) im Arme. Im Mittelgrunde bemerkt man einen Reiterzug, welcher an jenen in der Anbetung der Könige erinnert. Der Schleier, welcher Ledas Oberkörper theilweise verhüllt, scheint wie der große die Fläche schroff durchschneidende Baum rechts eine spätere Zuthat.

13) Trattato della pittura. Achter Theil. Vom Horizonte. Ausgabe Ludwigs. I. Bd. p. 448.

14) Vgl. Baron Henry de Geymüller, Leonardo da Vinci als Architekt. Separatabdruck aus den Literary Works. London 1883.

9.

Das Ende der Renaissance.

Italia, oh Italia! Thou who hast
the fatal gift of beauty.
Childe Harold.

Die Renaissance besitzt keine Märtyrer. Savonarola, welcher häufig als solcher angeführt wird, hat wahrlich nicht für seine Anhänglichkeit an die Grundsätze der Renaissancebildung büßen müssen; Giordano Bruno, Campanella, Galilei fallen schon äußerlich aus dem Zeitrahmen der Renaissanceperiode heraus. Seit Petrarcas Zeiten bis in das sechszehnte Jahrhundert hinein leben die Hauptvertreter der Renaissancecultur im Sonnenschein der öffentlichen Gunst. Sie üben eine unbestrittene Macht über die Gesellschaft aus und haben sich die Künste und Wissenschaften, das ganze Reich des Geistes unterworfen. Ihre Dienste werden von der Kirche begehrt oder doch willig angenommen, ihre Huldigungen von den weltlichen Fürsten Italiens als wirksame Stützen des Regierungssystems dankbar begrüßt. Ohne schwere Kämpfe emporgestiegen, nicht im schroffen Gegensatze zum Zeitalter, sondern in vollkommenem Einklange mit demselben sich ausbreitend, durfte die Renaissancecultur eine lange Dauer ihres Triumphes hoffen.

Es gab sogar im Beginne des sechszehnten Jahrhunderts einen Augenblick, in welchem man füglich glauben konnte, daß eine gemeinsame Culturschichte Europa bedecken, die Menschheit, wenigstens der Theil, welcher in der geschichtlichen Entwickelung Spuren zurückläßt, in verwandten Gedankenkreisen, in gleichen Lebensformen sich bewegen werde. Die Herrschaft des Humanismus schien gesichert. Die Italiener gaben zu, daß der Cultus der Antike, das Verständniß der alten Schriftsteller und der Aufbau einer neuen Weltordnung auf Grund alter Weisheit nicht mehr bei ihnen die ausschließliche Heimat finde. Die Deutschen sprachen es mit stolzem Selbstgefühle aus, daß sie die Erbschaft der Italiener angetreten. Ja noch mehr. Ein Holzschnitt in dem Buche des Konrad Celtes: libri quatuor amorum, die Philosophie allegorisch darstellend, hat folgende Umschrift:

Sophia nennen mich die Griechen, sapientia die Lateiner, Aegypter und Chaldäer haben mich geboren, Griechen geschrieben, Lateiner verpflanzt, Deutsche erweitert. Germani ampliaverunt. Dieser Wetteifer artete nicht in häßlichen Neid aus. Erasmus von Rotterdam konnte mit Recht bekennen: Italiener sind wir alle, die wir Gelehrte sind [1]). Und dennoch erwies sich dieser Glaube an ein gemeinsames Culturideal als Traum. Schon früh im sechszehnten Jahrhundert gehen die Culturwege der einzelnen Völker Europas weit auseinander und macht sich namentlich ein starker Gegensatz zwischen italienischer und deutscher Bildung, wenn auch beide auf dem Humanismus fußen, geltend. Noch lange fesselt zwar junge Deutsche, welche italienische Universitäten besuchen, der Reiz der südlichen Natur und des anmuthig freien Lebens. Hatten sie den Aufenthalt in Bologna z. B. mit Wittenberg vertauscht, so gaben sie der Sehnsucht nach dem angenehmen Wechsel der Beschäftigung, dem heiteren Verkehr mit den Bürgern, dem mäßigen und doch an Genüssen mancherlei Art reichen Leben einen lauten Ausdruck. Von Dürer bis Goethe hat noch jeden ehrlichen Deutschen die Sehnsucht nach Italien ergriffen. Die Thatsache bleibt aber dennoch bestehen, daß in den Grundsätzen, welche das Leben regieren, der Einklang zwischen Italien und dem Norden schon früh im sechszehnten Jahrhunderte zu weichen beginnt. Es bedarf nicht der Berufung auf Ulrich Huttens Invektiven gegen Italien, seine Städte, Männer und Werke; es genügt die Erinnerung, daß die Humanistengemeinde nothwendig gesprengt wurde, sobald es aufhörte, gleichgiltig zu sein, wo die einzelnen Mitglieder das Leben erblickten. Das war aber in Deutschland der Fall. Auch abgesehen von dem Riß, welchen auftauchende nationale Gegensätze in die Humanistenwelt machten, wird die kurze Dauer der Verwachsung des italienischen und deutschen Humanismus durch innere Gründe erklärt.

In Italien war der Humanismus beinahe schon ein volles Jahrhundert eingebürgert, ehe er sich im Norden ausbreitete. Dort hatte er bereits die erste frische Jugendzeit hinter sich, in welcher die römische Cultur als das Erbe glorreicher Ahnen in Anspruch genommen wurde und die Bilder und Thaten der antiken Helden die Phantasie durchglühten. Erst später trat zur Verherrlichung des Römerthums die Bewunderung der

griechischen Weisheit hinzu, und erst in diesem Augenblicke erscheint Deutschland mitbewerbend auf dem Schauplatze. Gegen das Griechenthum erhält sich aber die Phantasie weniger erregt, an eine Wiederbelebung der Antike, wie sie den älteren italienischen Humanisten vorschwebte, wurde in Deutschland, welches gleich von Anfang an auch dem Griechischen große Aufmerksamkeit zuwandte, nicht gedacht. Die wissenschaftliche, kritische Auffassung herrschte vor. Dadurch wurde die weitere Entwickelung des deutschen Humanismus bestimmt, gleichzeitig die Loslösung von dem phantasiereicheren italienischen vorbereitet.

Wir begreifen vollkommen die Nothwendigkeit für Deutschland und den Norden überhaupt, die Grundlagen und Ziele der Bildung abweichend von dem humanistischen Ideale festzustellen. Räthselhafter erscheint der plötzliche Zusammenbruch der Renaissancecultur in ihrer Heimat, das rasche Sinken Italiens von üppigem Glanze zu tiefer Ohnmacht.

War der politische Niedergang Italiens, welcher mit dem Verfalle der reinen Renaissancebildung zeitlich zusammenfällt, ein von außen hereingetragenes Unglück oder ein selbstverschuldetes Schicksal gewesen? Man begreift, daß patriotisch gesinnte Schriftsteller Italiens der ersteren Vermuthung zuneigen. Es hätte die Entwickelung der Nation auch in politischer Beziehung einen anderen Gang nehmen können, wenn nicht die Uebergewalt fremder Mächte dieses verhinderte. Italien wurde das Opfer der spanisch-französischen Kämpfe, welche auf italienischem Boden ausgefochten wurden, das Land öde, das Volk arm und schwach machten. Diese Ansicht empfängt eine nicht geringe Förderung durch die gegenwärtig bei manchen Historikern herrschende Tendenz, die großen Ereignisse, welche in unsere Geschichte scharf einschneiden, als eigentlich überflüssig darzustellen. Bei einiger Vorsicht und Klugheit hätten sie leicht vermieden werden können.

Woher stammt aber die geringe Widerstandskraft Italiens gegen die fremden Mächte? Die beste Antwort gibt Machiavelli in seinem Principe. Dieser wunderbar scharfblickende Mann erkennt ganz deutlich die Schwächen und Nöthen seines Volkes und besitzt eine vollkommene Klarheit über das einzig richtige Ziel der politischen Entwickelung. Er weiß, daß auf die Gründung von Großstaaten sich das Absehen aller lebenskräftigen Völker von nun an richten muß und findet keinen Preis zu

hoch, um die Freiheit Italiens zu gewinnen. Ihm schwebt als Ideal ein Kraftfürst vor, welcher die bestehenden Ordnungen zertrümmert, mit rücksichtsloser Gewalt einen neuen Staat schafft, mit berechneter Klugheit denselben zusammenhält. Aber dieser Kraftfürst ist demselben Boden entsprossen, welcher wegen seiner Unfruchtbarkeit gründlich umgepflügt werden sollte. Solche Kraftmenschen bilden ein bedeutsames Wahrzeichen der ganzen Renaissanceperiode. Sie übertragen die Allseitigkeit, welche der Renaissance als Muster vorschwebt, auf das Gebiet der praktischen Thätigkeit. Die Sammlung des höchsten Maßes von Wissen und Können in einer Person tritt hier als maßlos gesteigerte Willenskraft auf, welche zur Durchführung ihrer Absichten jedes brauchbare Mittel anwandte. Machiavellis Fürst konnte nur im Kreise der Renaissancecultur erdacht werden und findet nur in dieser seine vollkommene Erklärung. Dem Renaissancegeist entspricht namentlich die scharfe Betonung des Individuums, welches auf Grund seines berechtigten Kraftgefühles sich über die gewöhnlichen Lebensregeln, auch die moralischen, hinaussetzt. Nur Einer kann den Staat gründen, nur Einer Gesetze geben. Aber gerade mit diesem Individualismus begann die politische Welt Europas zu brechen; die Monarchie, zu deren Aufrichtung die Spanier, Franzosen, Engländer schritten, sollte gerade die Einzelnen der allgemeinen Ordnung unterwürfig machen; sie drang auf die Verwerthung der individuellen Kräfte zunächst im Dienste des Fürsten, später des Staates. Ein verzeihlicher patriotischer Irrthum führt den politischen Verfall Italiens auf die Ueberschwemmung des Landes durch übermächtige äußere Feinde zurück. Die Wahrheit ist, daß die Italiener selbst keinen Ausweg aus ihren Nöthen fanden, sich gleichsam im Kreise drehten, an den Anschauungen und Grundsätzen der Renaissanceperiode auch dann festhielten, als sie dieselben zu bekämpfen vermeinten. Aber in einen noch gröberen, nicht verzeihlichen Irrthum verfällt man, wenn man den Giftwurm der Unsittlichkeit, welcher an den Wurzeln der Renaissancecultur nagte, als die Ursache ihres jähen Verfalles behauptet.

Es ist vielfach Sitte geworden, auf die Renaissance ein scheinbar treffendes Bild anzuwenden, sie mit einer Wunderblume zu vergleichen, einem Misthaufen entsprossen und mit Jauche begossen. Gewiß besitzt die Renaissance ihre Schattenseiten.

Gerade die vielen hellen Lichter und Glanzpunkte, welche wir neidend an der Renaissance bewundern, lassen auch die einzelnen Schatten schärfer hervortreten. Sind aber die Schatten wirklich so viel größer als in den anderen Zeitaltern? Zunächst bleibt es eine Unwahrheit, wenn man die Unsittlichkeit in weiteren und privaten Kreisen herrschend behauptet, von einer ganz allgemeinen moralischen Verwilderung spricht. Die mittleren und unteren Volksschichten, also der überwiegend größere Theil der Nation erfreute sich der gleichen sittlichen Reinheit, wie andere Völker und andere Zeiten. Das Familienleben blühte ungetrübt, die mannigfachsten Tugenden wurden ganz allgemein geübt. Man kann nicht eine Urkunde anführen, welche das Gegentheil bewiese. Und selbst von den oberen Klassen darf man nicht schlechthin die sittliche Verkommenheit als regelmäßige Eigenschaft behaupten. Eine Zeit, welche Mütter von so großer Hingebung an ihre Kinder besitzt wie eine Alessandra Macinghi-Strozzi[2]), in welcher so viele edle Frauen die höfische Gesellschaft beherrschen, so zahlreiche Künstler und Gelehrte durch Herzenseinfalt, friedliches Arbeitsleben, idealen Schwung sich auszeichnen, darf nimmermehr ein förmlicher Lasterpfuhl geschimpft werden.

Es werden der Renaissance insbesondere die Sünden gegen das sechste und siebente mosaische Gebot vorgeworfen. Aber schon der Umstand, daß als Helden der leichtfertigen, ja schmutzigen Liebeshändel gewöhnlich Cleriker auftreten, deutet darauf hin, daß hier eine Erbschaft des Mittelalters vorliegt. Dieses liebte es, den Kampf zwischen mönchischem Gelübde und Naturtrieb von der komischen Seite aufzufassen und nach einer ewigen menschlichen Sitte, gerade die Schwächen des herrschenden Standes am schärfsten zu betonen. Was aber die unleugbare Geringachtung des Lebens und der Ehre der Nebenmenschen betrifft, so hing sie mit einem Zuge der Renaissancecultur zusammen, welcher an sich keine Verdammung verdient. Die Sprache des Renaissancemenschen hält „virtù" mit Muth, energischem Willen gleichbedeutend. Tugend ist Kraft und als solche auf die größte Erweiterung ihres Wirkungskreises angewiesen. Natürlich fand die Entwickelung und Entfaltung der eigenen Individualität in den anderen Individuen ihre Schranke und gar oft ihre Gegner. Doch darf man in dem rücksichtslosen Losgehen auf

den Feind nicht immer den Ausfluß gemeiner privater Selbstsucht suchen. Die Renaissance bekannte sich zu dem Grundsatze: Man solle das Vaterland mehr lieben als das eigene Seelenheil. Es galt gar häufig in diesen Einzelkämpfen, allgemeinen Zwecken und Interessen zum Siege zu verhelfen. Das Eigenthümliche der Renaissanceperiode bestand darin, daß der Mann nicht blos einzelne Kräfte in den Dienst der allgemeinen Idee stellte, sondern seine ganze Persönlichkeit dafür einsetzte, ihren Sieg als persönlichen Triumph feierte, mit Leidenschaft und heißer Empfindung an das Werk ging, mochte dasselbe die Verherrlichung eines alten Schriftstellers, die Schöpfung einer Statue, die Vertheidigung eines Lehrsatzes oder die Vertretung einer politischen Partei, die Durchführung eines staatlichen Planes betreffen. Uns ist eine solche Verschmelzung des persönlichen und allgemeinen Interesses, überhaupt der Tugendbegriff der Renaissance fremd geworden und erscheint die damals gar nicht auffällige Steigerung der Kraft zu schroffer Gewaltthätigkeit ganz unbegreiflich. Wir sind eben nur gegen sittliche Gebrechen und Laster, welche bei uns heimisch sind, milde gestimmt, verdammen unerbittlich solche, welche aus den Sitten und Anschauungen vergangener Zeitalter ihren Ursprung nehmen. Daher das bis zur Ungerechtigkeit harte Urtheil über die Renaissance.

An dem Mangel an moralischen Eigenschaften wäre die Renaissancecultur nicht gescheitert, wenn sich nicht der Gedankenkreis, welchem sie huldigte, so rasch erschöpft hätte. Von allem Anfange an war die Renaissance weniger auf eine gründliche Aenderung des Inhaltes, als auf die Hebung und Verfeinerung der Formen des Lebens bedacht. In seinen Flegeljahren, in der ersten Begeisterung für die Antike übersah der Humanismus fast vollständig die bestehenden Einrichtungen, die herrschenden Ueberlieferungen, die lebendigen Volksgedanken. Der Cultus der Antike überzog dieselben mit einer schönen, reichen Decke, welche alle Gegensätze und Widersprüche glücklich verbarg. Als sich dann die realen Mächte bemerkbar machten, strebte man wenigstens die Einheit im äußeren Scheine an. Der Schmuck und Glanz der neu erworbenen Culturform sollte die innere Kluft überbrücken. Die formale Bildung gewann immer mehr das Uebergewicht. Sie hat sich im fünfzehnten Jahrhundert

folgerichtig entwickelt, erreichte am Anfange des folgenden Jahrhunderts ihre höchste Vollendung, löste sich schließlich in eine virtuose Lebenskunst auf.

Für die Richtigkeit dieser Ansicht dürfen wir zwei klassische Zeugen anrufen. Sie gehören nicht dem Kreise der bildenden Kunst an, werfen aber auf das gleichmäßige Schicksal der letzteren ein helles Licht. Die Zeugen sind ein Buch und eine Persönlichkeit. Ein Buch, welches im ganzen sechszehnten Jahrhunderte in hohem Ansehen stand und noch heute von einer kleinen Gemeinde mit Genuß gelesen wird; eine Persönlichkeit sodann, von den Zeitgenossen mit allen erdenklichen Flüchen beladen, und trotzdem wie durch einen Zauber zahlreiche und angesehene Kreise bannend. Das Buch ist der Cortegiano des Conte Baldassar Castiglione[3]), die Persönlichkeit Pietro Aretino[4]). der sich selbst den Göttlichen nannte, welchen die Feinde als den leibhaftigen Antichrist bezeichneten.

Die Zusammenstellung mag anfangs befremdend wirken. Selbstverständlich sollen nicht Castiglione und Pietro Aretino als verwandte Naturen gelten. Der große Gegensatz im Charakter der beiden Männer, von welchen der Eine nicht genug geehrt werden kann, der andere nur angestaunt, aber nimmermehr geachtet, bleibt aufrecht stehen. Dennoch verknüpft sie ein gemeinsamer Zug. Die Philosophen der frühen Renaissance haben mit Vorliebe über das höchste Gut gestritten, worin die wahre Glückseligkeit des Menschen bestehe, nachgedacht. Aehnlichen Gedanken gingen auch die jüngeren Geschlechter nach, nur daß dieselben in den vornehmen geselligen Kreisen einen anderen Ausdruck gewannen. Die Lebensweisheit wird allmälich in Lebenskunst umgefärbt.

Die größte Würdigkeit, das Leben zu genießen, prüft Castiglione im Cortegiano, die größte Fähigkeit, das Leben zu genießen, verkörpert die Person Aretinos. Die feine Sitte bestimmt bei dem Einen, raffinirter Genußsinn bei dem Anderen die Gesetze des Lebens. Was sich schickt und gefällt, erörtert der Cortegiano, was ergötzt und behagt, empfiehlt Aretino. Hier und dort gewinnen wir einen Einblick in die herrschenden Lebensformen, nur daß sie uns in dem einen Falle rein und anmuthig, in dem anderen reich und üppig entgegentreten.

Der Name Cortegiano läßt sich nicht füglich in eine an-

dere Sprache übertragen. Sowohl der französische courtisan, wie der deutsche Hofmann oder wohl gar Höfling wecken einen Nebensinn, welcher dem italienischen Cortegiano vollständig abgeht. Derselbe ist vielmehr ein Mustermensch, gibt das Idealbild eines schön lebenden Mannes wieder. Daß der Schauplatz seines Wirkens von Castiglione an einen Hof versetzt wird, erklärt sich aus den italienischen Zuständen im Zeitalter der Renaissance. Schon im fünfzehnten Jahrhunderte haben italienische Fürstenhöfe dem Humanismus reiche Gunst erwiesen, Humanisten in ihre Umgebung gezogen. Leisteten sie auch nicht unmittelbar Dienste dem Staatswesen, so lenkten sie doch wirksam die öffentliche Meinung, trugen durch ihr Wissen und Können zum Glanze der Fürstenthümer bei. Die Höfe thaten es anfangs wetteifernd mit den Städten. Doch auch hier schlossen sich die Humanisten gerne hervorragenden Persönlichkeiten an. Wir kennen die Kreise, welche sich um die Albizzi, Medici, Strozzi, Rucellai in Florenz sammelten. Einen ähnlichen Weg schlugen auch die Künste ein. Die Zeiten schwinden, in welchen die bürgerlichen Zünfte die reichsten Bestellungen machten, einzig und allein die Kirchen mit Kunstwerken geschmückt wurden. Die italienische Renaissancecultur ist aristokratischer Natur, welche am üppigsten auf den sonnigen Höhen des Lebens gedeiht und blüht. Allmälich wurden die Höfe die Mittelpunkte des ganzen schöngeistigen Lebens, wo die Künste reiche Förderung, auch die größte unmittelbare Pflege genossen, wo die Poesie, die Musik, die theatralischen Aufführungen ihre Heimat fanden. Unter den italienischen Höfen ragte jener von Urbino hervor. Federigo Montefeltre hatte ihn mächtig gehoben, Guidobaldo und seine Gemahlin Elisabetta Gonzaga hielten den Glanz des Musenhofes aufrecht. An den Hof von Urbino, in die letzten Jahre Guidobaldos, versetzt Castiglione den Schauplatz des Cortegiano.

Die Kränklichkeit des Herzogs, welcher schon in seinem zwanzigsten Jahre den freien Gebrauch der Gliedmaßen verlor, — Podagra nennt Castiglione das Leiden — hinderte nicht, daß das Schloß von Urbino, der schönste Palastbau Italiens in den Augen der Zeitgenossen, eine Herberge der Fröhlichkeit (albergo della allegria) blieb und eine große Zahl der geistvollsten, durch Stellung, dichterische Begabung, Gelehrsamkeit

hervorragender Männer Italiens hier bald dauernden Aufenthalt nahmen, bald wenigstens längere Zeit verweilten. Castiglione nennt ihre Namen. Neben Giuliano Medici, Cesare Gonzaga, Lodovico Pio, den späteren Kardinälen P. Bembo und Bibbiena lernen wir noch Ottaviano Fregoso, Lodovico da Canossa, Gaspare Pallavicino, Leonardo Ascolti u. A. kennen. Die Anziehungskraft des Hofes war so groß, daß als Papst Julius II. 1506 auf der Rückkehr von Bologna mit seinem Gefolge in Urbino rastete, ein Theil des letzteren auch nach seiner Abreise zurückblieb, um noch länger an den Unterhaltungen des Hofes theilzunehmen.

Am Abende nach der Mahlzeit, wenn sich Guidobaldo zur Ruhe für einige Minuten zurückzog, versammelte die Herzogin die ganze Gesellschaft, Männer und Frauen in ihrem Gemache. Tanz, Musik, allerhand Spiele, in welchen der Geist und der Witz der Anwesenden glänzen konnte, boten willkommenen Zeitvertreib. Es wurden Fragen aufgeworfen, deren Beantwortung den Scharfsinn herausforderte und zu poetischen Huldigungen Anlaß gab. Streitsätze flogen wie ein Ball umher, wurden gewandt aufgefangen und in überraschender Weise weiter befördert. Philosophische, litterarische Aufgaben wurden gestellt und ihre Lösung bald dem einen, bald dem anderen Genossen aufgetragen. Solche Zusammenkünfte, bei welchen das Gespräch die Hauptwürze der Unterhaltung bildete, der Austausch tiefer Gedanken oder leicht geschürzter Einfälle und Scherze größeren Genuß bot als Tafelfreuden, waren in Italien nicht selten. Die hochentwickelte Kunst des Dialoges steigerte natürlich den Reiz solcher Unterhaltungen. Seit den Tagen der Griechen war jene Kunst abgestorben, die Renaissance brachte sie zu neuer Blüthe. Nach der Renaissance empfing sie erst wieder und allein bei den Franzosen des vorigen Jahrhunderts ein frischeres Leben.

In der italienischen Litteratur haben diese fröhlichen, geistigen Genüssen gewidmeten Zusammenkünfte mannigfache Spuren hinterlassen. Von dem Vereine lebenslustiger Florentiner ganz abgesehen, welche im Pestjahre 1348 die Schrecken des Todes durch heitere Erzählungen — Bocaccios Dekamerone — bannten, denken wir zunächst an die Gesellschaft, welche sich in den Gärten des Antonio degli Alberti, eines Ahnherrn des berühmten

Leon Battista sammelte und sich bald mit Musik und Ballspiel ergötzte, bald heiteren Novellen horchte, bald in gelehrten Gesprächen über die Helden des Alterthums erging. Aehnlich trafen auf der kühlen Höhe von Canaldoli in heißer Sommerzeit die Freunde Lorenzo Medicis zusammen, um Gespräche über philosophische und gelehrte Gegenstände zu führen, deren Inhalt uns noch in einem anziehenden Werke Landinis erhalten ist.[5]) Und so wurden endlich auch im Schlosse von Urbino Turniere des Geistes und Witzes abgehalten, deren Nachhall wir im Cortegiano begrüßen.

An einem Abende wurde hier die Frage aufgeworfen, welche Eigenschaften der vollendete Cortegiano besitzen müsse. Von ihm werden alle ritterlichen Fertigkeiten, die Künste des Tanzes und der Musik, Kenntniß der Wissenschaften und der Malerei, moralische und gesellschaftliche Tugenden aller Art verlangt. Er soll sich nicht durch stofflich neue Eigenschaften von den anderen Menschen unterscheiden, sondern durch die Form, in welcher er sie äußert. Das edle Maß, die feste Herrschaft über sich selbst, die Grazie mit männlicher Kraft gepaart zeichnen ihn aus. Er meidet jede Geziertheit und Uebertreibung, zeigt im Denken und Empfinden, im Sprechen und Handeln, daß er die reichen Gaben der Natur mit würdevollem Anstande, mit heiterer Freiheit, mit feinsinniger Klugheit zu gebrauchen versteht. Und wie der Cortegiano, so wird auch die wahrhaft vornehme Dame am Hofe durch das formale Ebenmaß der Bildung charakterisirt. Sie pflegt die leibliche Schönheit, ohne daß es aber auffällt, alles vielmehr natürlich erscheint; sie eignet sich von den Eigenschaften des Cortegiano so viel an, daß sie ihm folgen, ihn verstehen kann, sie hält auf feinen Anstand, ohne zimpferlich zu erscheinen, sie ist tugendhaft ohne mürrisches Wesen. Sie weist alles zurück, was der Anmuth und Grazie widerspricht, sie holt alles herbei, was die Liebe und Achtung der Männer ihr verschafft. Wenn auch anders als die Männer beschaffen, sind doch auch die Frauen in ihrer Art vollkommen. Zahlreiche Beispiele dienen, die Ebenbürtigkeit der Frauen, ja ihre vielfachen Vorzüge vor den Männern zu beweisen.

Alle diese Dinge werden aber nicht etwa in trockenem lehrhaften Tone erörtert. Das hinderte schon der sprudelnde Geist der Genossen, welcher sich nicht zu längerem geduldigem

Anhören bequemte und stets zu scharfen Einreden schlagfertig dastand. Das hinderte auch die Anwesenheit der Damen, welche dafür sorgten, daß wenn die Männer sich in das metaphysische Gebiet zu verlieren drohten, was übrigens nur selten geschah, rechtzeitig wieder in den frischen Ton eingelenkt wurde. Laßt doch um Gotteswillen die Begriffe von Materie und Form, unterbrach einmal Donna Emilia Pia, welche mit der Herzogin die Unterhaltung leitete, den Redner. Die Mahnung fiel auf fruchtbaren Boden und so wandte sich das Gespräch den mannigfachsten Gegenständen zu, welche nur locker mit dem Hauptstoffe: dem vollendeten Cortegiano in Verbindung standen.

Ist die Malerei der Skulptur vorzuziehen? Besitzen die Männer oder die Frauen von Natur eine reichere Begabung? Lieben Männer heißer und reiner oder Frauen? In welchem Maße darf der Cortegiano in Witzen und Späßen sich ergehen? Diese Beispiele mögen genügen, den bunten Wechsel in der Unterhaltung anzudeuten. Namentlich das zweite Buch des Cortegiano ist reich an Witzworten und heiteren Anekdoten. Das Gebiet des Erotischen wird aber dabei nur einmal gestreift, die feine Sitte, der vornehme Anstand, die zarte Rücksicht auf die Frauenwürde beherrschen durchgängig die Unterhaltung.

Nachdem das Redeturnier vier Abende gedauert hatte — zuletzt erging sich namentlich Pietro Bembo in einem begeisterten Lobspruch auf die Schönheit als die bewegende Weltkraft — erhob sich die Herzogin zum Abschied und verwies die Fortsetzung des Gesprächspieles auf den morgigen Abend. Auf heute Abend, verbesserte sie Cesare Gonzaga. Wie so? fragte verwundert die Gebieterin. Da wies Gonzaga auf die Lichtstreifen hin, welche durch die Fensterladen drangen. Man hatte die ganze Nacht hindurch gesprochen, gescherzt und gestritten. Und als nun die Fenster geöffnet wurden, mit dem weiten Ausblicke auf den Berg von Catri, entdeckte man, daß bereits der Morgen angebrochen war. Schon begann Aurora am Horizonte emporzusteigen und den Himmel rosig zu färben. Alle Sterne waren verschwunden, nur die holde Herrscherin Venus leuchtete. Mit leisem Murmeln begrüßten die leicht wehenden Blätter der Bäume und Büsche den neuen Tag, mit ihren Grüßen verband sich der erste Anruf der süß flötenden Vögel. Sittig neigten sich alle vor der Herzogin und zogen sich in ihre

Kammern zurück, erfüllt von anmuthigen Erinnerungen, bewegt von dem schönen Anblick.

Wichtiger als alle reizenden Einzelgedanken, welche wir aus dem Cortegiano herauslesen, erscheint für die Erkenntniß der Renaissancebildung die Stimmung, die aus dem Buche spricht. Der Frühlingsduft, welcher die Schöpfungen der älteren Renaissanceperiode umweht, ist allerdings schon verflogen, der naive Glaube an die alleinseligmachende Kraft des klassischen Alterthums, der Cultus der antiken Heroen erschüttert. Noch immer aber klingen die Anschauungen des Humanismus an und umgibt Ruhmesschein die griechischen und römischen Gestalten. Die Freude am Lebensgenusse hat den idealen Sinn nicht zerstört, die sittliche Empfindung nicht abgestumpft. Die männlichen Genossen der Urbinater Gesellschaft zeichnet ein ruhig gemessenes Wesen, feiner Anstand, Gewandtheit und geistiger Schliff aus. Gegen sie treten die Frauen merklich zurück, mögen auch den letzteren hohe Ehren erwiesen werden und sie die Unterhaltung formell leiten. Darin offenbart sich die Fortdauer des ächten Renaissancegeistes, welcher nach seiner ganzen Natur und Richtung das männliche Element in den Vordergrund stellt.

Wir verlassen diese edle vornehme Gesellschaft, wenn wir uns Pietro Aretino zuwenden. Mag aber auch mancher unreine Flecken an Aretinos Persönlichkeit kleben, so kann man ihm doch nicht eine große Bedeutung für das italienische Culturleben absprechen. Es geht nicht an, daß der Historiker mit einem moralischen Wahrspruche sich begnüge, das Wirken eines Individuums nach dem privaten moralischen Verhalten desselben abschätze. Selbst zugegeben, daß der grimmige Haß der Feinde seinen Lebenslauf entstellt und die häßlichen Züge seines Charakters übertrieben habe, bleibt noch immer genug übrig, um ein verwerfendes sittliches Urtheil zu begründen. Aretino hält mit seinen Lastern und Schwächen nicht hinter dem Berge. Das Bild, welches wir uns von ihm mit Hilfe der eigenen Briefe entwerfen, erscheint hinreichend scheußlich. Um so mehr sind wir zu der Frage berechtigt, wie kam es, daß Aretino sich trotzdem zu einer sozialen Macht emporschwang, mit welcher Fürsten, Kardinäle, Staatsmänner, Gelehrte, Künstler rechnen mußten? Durch welchen Zauber erzwang er die Huldigung so vieler

Männer, welche ihn innerlich verachteten und haßten? Offenbar besaß Aretino gesellschaftliche Vorzüge, welche seine sittlichen Gebrechen vergessen ließen und wurden einzelne der letzteren nachsichtig beurtheilt, weil sie in allgemein verbreiteten Stimmungen der Zeit wurzelten.

Aretinos Gestalt gewinnt erst volles Leben seit seiner Uebersiedelung nach Venedig (1527). Ueber seine Herkunft, seine Jugendgeschichte und sein Treiben in Rom sind wir unvollständig unterrichtet. Jedenfalls gewinnen wir den Eindruck, daß er in den dürftigsten Verhältnissen aufwuchs, durch natürliche Gaben den Mangel an Schule ersetzte, und mit einer unverwüstlichen Lebenskraft ausgestattet, sich durch alle Nöthen glücklich durchschlug. Frühzeitig lernte er die Schwächen der Menschen kennen und sie für seinen persönlichen Vortheil ausbeuten. An psychologischem Scharfblick kommen ihm nur wenige Zeitgenossen gleich. Er weiß für Jedermann den rechten Ton zu treffen; seine Schmeicheleien wie seine Drohungen sind stets fein berechnet und treffen sicher ihr Ziel. Wenn er Persönlichkeiten schildert, vergißt er niemals der Beschreibung die kleinen, scheinbar zufälligen Züge einzuflechten, welche erst der Gestalt unmittelbares Leben verleihen. Er zeichnet nicht, sondern er malt. Wie das Gemälde eine bloße Zeichnung an unmittelbarer, packender Wahrheit überstrahlt, so überragen auch seine Charakterschilderungen die älteren Darstellungen an frischer Individualität. Man ist gewöhnlich entrüstet über die von ihm vorgeführten Menschen, man muß aber bei allem sittlichen Widerwillen die Kunst bewundern, mit welcher Aretino sie entworfen hat, als ob sie leibhaftig vor unseren Augen ständen. Nur dadurch konnte es geschehen, daß viele derselben in der Litteratur eine förmlich typische Bedeutung gewannen und sie unwillkürlich in der Erinnerung auftauchen, wenn man sich bestimmte, allerdings recht häßliche Gesellschaftskreise vorstellen will. Die scharfe Beobachtungsgabe, der frühzeitige Einblick in die menschlichen Schwächen und Gebrechen weckte in Aretino die satirische Ader. Das Renaissancegeschlecht, in welchem sich so viele kräftige, Raum für ihr Wirken suchende Männer an einander rieben und sachliche Gegensätze leicht in persönliche Feindschaften ausarteten, war ohnehin zur satirischen Auffassung der Menschen geneigt. In Rom, wo er ungefähr acht Jahre weilte, spielte er

die Rolle Pasquinos. Mit welchem Erfolge, bezeugen mannigfache Verfolgungen und die stetige Furcht, in welcher er für seine Freiheit und sein Leben schwebte. Die Zahl der Feinde wuchs mit jedem Jahre; doch besaß er auch einflußreiche Gönner. Er gehörte zu den Clienten Agostino Chigis und stand in engen Beziehungen zu dem „großen Teufel", zu Giovanni Medici, auf welchen bekanntlich viele Patrioten die größten Hoffnungen gesetzt hatten. Die Vermuthung, daß er einzelnen Fürsten insgeheim politische Dienste leistete, erscheint nicht unbegründet. Den Wechsel in der allgemeinen Gesinnung beweist die wachsende Gleichgiltigkeit gegen Rom. Aretino fühlt, nachdem er Rom verlassen, keine Sehnsucht zur Rückkehr, auch dann nicht, als alle Gefahren für ihn verschwunden sind und ihm mannigfache persönliche Förderung winkt. Wo sind die Zeiten geblieben, in welchen Künstler, Gelehrte, Dichter nach der ewigen Stadt hindrängten und hier ihre liebste Heimat fanden! Oberitalien, insbesondere Venedig, werden der Schauplatz einer üppigen Cultur. In Venedig ließ sich auch Aretino, nachdem die Jugendstürme ausgetobt hatten, nieder.

Wie auf einer Hochburg saß er hier, sicher vor seinen Feinden, welche ihn nicht angreifen konnten, während er doch selbst nach Belieben Ausfälle wagen konnte. Daher ist er auch voll des Lobes über die „Päpstin aller Städte". Venedig, möchte man sagen, ist die einzig dauernde Liebe in seinem Leben geworden. Er ist entzückt über die Luft, über die Bauten, über die Menschen und die staatlichen Einrichtungen. „Hier bin ich, Gott sei Dank, ein freier Mann, ruft er aus. Niemanden beneide ich, mich selbst aber kann kein Hauch des Neides, kein Schatten der Bosheit berühren. Mit meiner Feder und ein paar Bogen Papier verlache ich die ganze Welt. Ich lebe frei, ich vergnüge mich, darf mich daher glücklich preisen." Er begreift nicht, wie Jemand Venedig mit Rom vertauschen möchte. „Ist nicht das Schmuckkleid des Venetianers schöner als die schwarze römische Kutte, sind nicht die Senatoren von Venedig vornehmer als die Prälaten und Höflinge in Rom?" Und wenn er für einige Tage Venedig verlassen hat, packt ihn alsbald die Sehnsucht nach der behaglichen Ruhe in der Gondel. In seinem Hause lebt er wie ein Fürst. Unzählige Herren machen ihm den Kopf warm mit ihren Besuchen. Seine Treppe ist von

ihren Fußtritten so abgenützt, wie das Pflaster auf dem Capitol von den Spuren der Triumphwagen.

Woher nahm Aretino die Mittel zu solchem Aufwande? Er war der Pensionär des halben Italiens. Alle Welt machte er sich tributpflichtig und dabei gab er sich den Schein, als ob er der eigentliche Gnadenspender wäre. Unerschöpflich ist er in Wendungen, das Drückende des Almosenempfanges abzuschütteln. Da Geben seliger als Nehmen, so müsse man eigentlich ihm danken, daß er diese Seligkeit anderen verschaffe. Entweder hat er die Geschenke verdient oder nicht. Im ersten Falle müsse man jene fortsetzen, denn es beweise niedrige Gesinnung, etwas zu beginnen, was man nicht zu Ende bringen will. Aber auch im anderen Falle dürfe man nicht mit den Spenden aufhören, da es sich nicht für einen Vornehmen zieme, seinen Irrthum einzugestehen. Trefflich verstand er den Schein zu wecken, als ob die Geschenke nur Gegengaben bildeten. Was er von Freunden für gute Worte erworben hatte, verehrte er wieder den Gönnern, die nun in der Großmuth gegen den „Mann mit der Feder“ nicht zurückbleiben konnten. Zahl und Wahl der Geschenke spotten jeder Beschreibung. Ganz abgesehen von den Geldsummen, welche er wiederholt von Karl V., Franz I., Heinrich VIII., von den Herzogen von Urbino, Mantua, von Kardinälen und anderen Großen empfing, flogen in sein Haus goldene Becher und Schalen, Perlen, Geschmeide, türkische Teppiche, Spiegel, mit Atlas gefütterte Sammtkleider, Musikinstrumente, Pferde, geweihte Rosenkränze, Geflügel, Wild, Pasteten, Austern, eingemachte Früchte, Weine. Alles konnte er brauchen. Sein Genußsinn kannte keine Grenzen. Wenn man in Aretinos Briefen so häufig auf Einladungen zu festlichen Gelagen stößt, wenn man liest, wie stolz er auf die Güte seines Kellers und seiner Küche ist, wie ihm das Wasser im Munde zusammenfließt, wenn er an die vielen guten Sachen denkt, welche er mit seinen Freunden und Freundinnen genießen wird, wie begeistert er von den verschiedenen, bald prickelnden, bald runden und vollen, Mund, Nase, Augen entzückenden Weingattungen spricht, möchte man ihn für einen einfachen Schlemmer und Prasser halten. Und als einen Wüstling muß man ihn eigentlich verdammen, wenn man von dem Harem hört, welchen er in seinem Palaste unterhält, von den Franceschinas, Zaffettas,

Luciettas, Chiarettas, von den Weibern, die ihn berauben, betrügen, durch ihre Ansprüche, ihre Undankbarkeit ärgern und welche er dennoch nicht abzuschütteln vermag. Dennoch ist jede Schilderung Aretinos unvollständig, selbst ungerecht, welche bei diesen Schwächen und Lastern ausschließlich verweilt. Er geht im Schmutze nicht unter: die Natur hat ihn mit einer so reichen Lebensfülle, einer so mächtigen Schnellkraft bedacht, daß ihn kein Genuß lahm legt, jeder neue Tag ihm die Fähigkeit des Genusses wiederschenkt. Wenn es nur erst um Mitternacht wäre, Ihr kommt doch, schloß er eine Einladung, denn der Reiche ißt, wann er will und diesen Reichthum besitzen wir. Er wollte nicht alt werden. Jeder Tag, an welchem ich einen Jugendstreich begehe, behauptete er, verringert das Gewicht des Alters um hundert Pfund. Ein anderes Mal philosophirt er folgendermaßen: Das Alter, dieser Spion des Todes, soll niemals dem letzteren berichten, wie alt wir sind. Wir wollen die Maske der Jugend vornehmen und so jeden über die Last unserer Jahre täuschen. Und Aretino wurde nicht alt: drei Jahrzehnte weilte er in Venedig. Die Briefe aus den letzten Jahren, als er schon das Greisenalter erreicht hatte, athmen noch die gleiche Lebenslust und Lebensfreude, wie jene, welche er gleich nach seiner Ankunft in dem „Paradiese Italiens" schrieb.

Seine Ideale waren nicht hoch gegriffen. Die Tafel mußte reich besetzt sein. Ein Hasenbraten läßt ihn einen Lobpsalm anstimmen, der bis zum Himmel dringt und als Rebhühner mit etwas Pfeffer und zwei Lorbeerblättern, das Geschenk eines Freundes, aufgetragen werden, singt er das Magnificat. Aber die Gesellschaft eines langweiligen Menschen verdirbt ihm den Appetit, als beste Würze preist er doch die Musik, den Gesang, den Witz der Genossen und die Gegenwart schöner Frauen. Um die Liebesflamme zu entzünden, genügt ihm ein Gesicht von „Milch und Wein". Selbst Bauerndirnen, wenn sie schmuck sind, erscheinen ihm als Göttinnen. Dennoch weiß er auch die vornehme Schönheit zu schätzen und die geistige Anmuth der Frauen zu würdigen. In seiner Art treibt er den Cultus der Antike. Sie bietet ihm reiche Beispiele sinnlicher Reize. Von allen Kunstwerken, die er in Rom sah, haftet im Gedächtnisse am stärksten eine Marmorgruppe im Palaste Chigi, ein Satyr, welcher einen Knaben umarmt.

Auf den Vorwurf, daß er in seinem Hause einen Glanz, weit über sein Vermögen, entfalte, antwortete Aretino: Ich thue es, weil in mir ein königlicher Geist wohnt und ein solcher Geist keine Grenzen kennt, wenn es sich um Glanz handelt. Er war in der That der König aller Lebemänner. Er hätte diese Rolle nicht auf die Dauer mit Erfolg spielen können, wenn er nicht seine Genossen an Genußfähigkeit überragt, sie alle durch seine Persönlichkeit beherrscht hätte und wenn er nicht auch einzelnen idealen Anregungen zugänglich gewesen wäre.

Wir besitzen in dem Prachtstiche Marcantons unstreitig das beste Bildniß Aretinos. So mag er ausgesehen haben, als er sich in Venedig niederließ. Der Kopf zieht in gleichem Maße an, wie er abstößt. Er zeigt regelmäßige, kräftige Formen, eine hohe Stirn, vielleicht durch die unter die Netzhaube zurückgestrichenen Haare künstlich erhöht, eine mächtig vorspringende breite Nase, wie alle sinnliche Menschen stark aufgeworfene Lippen, doch den Mund fein geschweift, endlich einen überaus wohl gepflegten gelockten Vollbart. Aber die Augen! Man erzählt, daß einzelne Raubthiere durch den bloßen Blick ihre Opfer wehrlos machen. Einen ähnlich unheimlichen, bannenden Blick besaß auch Aretino. Die großen Augen scheinen förmlich den Menschen, den sie treffen, zu durchbohren und ihm alle Willenskraft zu rauben. Wir begreifen, daß er durch scharfe Beobachtungsgabe sich auszeichnete und daß es ihm leicht war, über andere zu herrschen. Aus seinen Zügen spricht Energie und glühende Leidenschaft. Ein heißer Athem geht von ihm aus. So sehr uns auch in seinen Briefen die künstlich gedrechselten Schmeichelphrasen anwidern und in vielen seiner Schriften die Gemeinheit und Lüsternheit empören, das Zugeständniß muß man dem Verfasser machen, daß er über lebensvolle Farben und warme Töne gebietet, welche die Phantasie des Lesers mächtig erregen. Wie mag Aretino erst im persönlichen Umgange diese Gaben verwerthet haben! Seine Genußsucht wird geadelt durch die Liebe zur Musik und einen reich ausgebildeten Sinn für die landschaftliche Schönheit. In seinem Hause ist Lautenspiel und Gesang stets willkommen, die Gegenwart von Musikern erhöht die Freuden der Tafel. Berühmt sind die Naturschilderungen in seinen Briefen. Wie beredt beschreibt er die Anmuth und den Reichthum der Landschaft am Gardasee, wie entzückt ihn

das Farbenspiel der Wolken, welches er von seinem Balkone aus in Venedig beobachtet. In Sonnengluth erscheinen sie bald getaucht, bald nur zart rosig angehaucht; alle Gegenstände baden in den reichen milden Lüften, die Formen verlieren alles Schwere, die Farben alles Grelle, selbst die Häuser erscheinen nicht mehr aus Stein gebaut, sondern vom Lichte durchdrungen.

Uns fesselt an Aretino nicht blos ein psychologisches Interesse; auch vom historischen Standpunkte nimmt seine Persönlichkeit unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Wir bewundern nicht allein seine Vielseitigkeit in der Kunst, das Leben zu genießen, sondern entdecken in ihm überdieß einen Vertreter der herrschenden Zeitstimmung, mag dieselbe auch, wie gern zugestanden wird, in ihm zur Uebertreibung zugespitzt zum Ausdruck kommen.

Die Geschichte der Volkswirthschaft lehrt uns, daß wenn ein Land von der Pest heimgesucht wurde, die Besitzverhältnisse einen schroffen Wechsel erfahren, die Menschen ein toller Leichtsinn packt, der Luxus steigt, eine unbändige Genußsucht zur Herrschaft gelangt. Ueber Italien schwang zwar im ersten Drittel des sechszehnten Jahrhunderts nicht die Pest ihre Geißel, aber der politische Niedergang des Landes, die zertrümmerten Hoffnungen auf nationale Macht und Einheit übten ähnliche Wirkungen. Von den Patrioten stifteten die Einen Verschwörungen an, die Anderen ergaben sich einer öden Verbitterung. Wie ein Schmerzensschrei eines verzweifelnden Volkes klingt Machiavellis Principe. Der Retter Italiens aus seiner Ohnmacht, der ihm die Einheit bringt, darf von jedem Mittel Gebrauch machen, empfängt selbst für Verbrechen Verzeihung, wenn er sie für die öffentliche Wohlfahrt begeht. Die Mehrheit schloß die Augen vor dem politischen Elende und suchte die Erinnerung an das nationale Unglück in dem Rausche privater Freuden und Genüsse zu ertränken. „Entschuldigt, heißt es im Prologe zu Machiavellis Komödie Mandragola, daß ich Euch mit solchen flüchtigen Einfällen die traurige Zeit versüße, da es mir nicht vergönnt ist, meine Kräfte einem ernsten Ziele zu weihen und ich nicht weiß, was ich sonst besseres thun könnte. Die Uebel sind nun einmal nicht zu heilen. Da bleibt mir nichts anderes übrig, als ruhig zuschauend bei Seite zu stehen, zu lachen und verleumden."[6]) In allen diesen Dingen war Aretino Meister.

Er stand mit allen irdischen Mächten auf gutem Fuße und huldigte ebenso beflissen fremden Königen, wie heimischen Fürsten. Patriotischen Empfindungen, politischen Leidenschaften erscheint er unzugänglich, dagegen übt er die Kunst, ruhig bei Seite zu stehen, höhnisch zu grinsen und zu verleumden oder wenigstens die Dinge zu belachen, in virtuoser Weise. So verkörpert Aretino in seiner Person wesentliche Stimmungen seiner Zeit und seines Volkes.

Was haben nun Castiglione und Aretino in der Kunstgeschichte Italiens zu thun? Zunächst spielen sie in der Künstlergeschichte keine unbedeutende Rolle. Castiglione gehörte zu dem näheren Freundeskreise Raffaels. Wahrscheinlich hatte Raffael ihn schon in jungen Jahren in Urbino kennen gelernt, in Rom sodann, wo Castiglione während des Pontifikates Leo X. sich viel aufhielt, einen regen Verkehr mit ihm unterhalten. Wir hören von gemeinsamen Ausflügen in die Umgebung von Rom, wir lesen von Besuchen Castigliones in Raffaels Werkstätte. An Castiglione richtet Raffael den berühmten Brief, in welchem er sich über seine Bauthätigkeit, seine Vitruvstudien und sein Vorgehen bei dem Entwerfen schöner Frauengestalten in vertraulicher Weise ausspricht. Unter Castigliones Papieren befand sich die Denkschrift über die Wiederherstellung des alten Rom, welche von Vielen Raffael zugeschrieben wird. Das schönste Denkmal des freundschaftlichen Verhältnisses zwischen beiden Männern bildet Castigliones Porträt. Mit sichtlicher Liebe hat es Raffael gemalt, mit feinem Verständniß die ruhig vornehme, durch Kraft und Geist fesselnde Natur Castigliones wiedergegeben. Und nicht blos Castigliones Züge hat Raffael verewigt, auch andere im Cortegiano auftretende Personen, Giuliano Medici, der Kardinal Bibbiena saßen ihm zum Porträt.

Nicht minder bedeutsam ist Aretinos Rolle in der Künstlergeschichte, ja sie überragt in vielen Beziehungen jene Castigliones. Es gibt kaum einen hervorragenden Künstler seiner Zeit, mit welchem Aretino nicht freundschaftlich verkehrt hätte. Das mag zwar prahlerische Uebertreibung sein, wenn er behauptet, Raffael hätte ihm fast jedes seiner Gemälde vor seiner Ausstellung gezeigt, und er hätte eigentlich Raffael den Ruf, in der Farnesina die Deckenfresken zu malen, verschafft. Auf die Wahl des Gegenstandes übte Aretino, der weder lateinisch noch griechisch

verstand und dessen Neigungen die zarte Psyche wenig entsprach, gewiß keinen Einfluß. Jedenfalls aber zählten unter den römischen Künstlern Michelangelo, Giulio Romano, Marcantonio zu seinen näheren Bekannten und lebte er namentlich mit den venetianischen Malern und Bildhauern auf vertraulichstem Fuße. Zahlreiche Briefe, welche er mit seinem lieben Gevatter Tizian wechselte, haben sich erhalten. Bald sind es kurze Grüße und Einladungen, wie sie gute Nachbarn sich senden, bald aber auch ausführliche Episteln, welche künstlerische Angelegenheiten, die Beziehungen zu den Gönnern und Bilderbestellern behandeln. Auch mit Jacopo Sansovino, Tintoretto und vielen anderen Künstlern stand Aretino in brieflichem Verkehre.

Der Verdacht widerwärtiger Zudringlichkeit wird durch die Antworten der Künstler zurückgewiesen. Sie nehmen gern seine Einladungen an, hören auf seinen Rath, sparen nicht mit Lob und Dank. Den unliebsamen Schmarotzer hätte nicht Tizian wiederholt gemalt, die Porträte nicht an hohe Gönner verschenkt, den Kopf eines gering geschätzten Menschen nicht Sansovino zugleich mit jenem Tizians an der köstlichen kleinen Bronzethüre in S. Marco verewigt. Abgesehen von anderen fesselnden Eigenschaften gewann Aretino die Gunst und Neigung der Maler und Bildhauer durch seinen unleugbaren Kunstsinn. Es war vielleicht von Michelangelo nur als Compliment gemeint, wenn er seinen großen Schmerz darüber ausspricht, daß er im jüngsten Gerichte die Erfindungen Aretinos nicht mehr in Ausführung bringen könne. „Eure Erfindungen sind der Art, daß wenn Ihr das jüngste Gericht mit angesehen hättet, Euer Wort es nicht besser hätte zeichnen können." Die Beschreibung Aretinos vom jüngsten Gerichte ist mehr rhetorischer als malerischer Natur. Schildert dagegen Aretino die Eindrücke, welche er von Gemälden empfangen hat, so zeigt er sich als einsichtiger Kenner. Wie lebendig führt er uns den glänzenden Festapparat bei dem Einzuge Karl V. in Florenz 1536 vor die Augen. Wenn er auch nur Vasaris Bericht umschreibt, so hebt er doch geschickt alles Wesentliche hervor. Geradezu farbig wirkt seine Beschreibung der Verkündigung Tizians. Der milde Schimmer der Morgendämmerung, der leuchtende Glanz, der vom Engel ausgeht, der warme Ton seines Gewandes, nichts entgeht seinem Auge. Auch die hohe Kunst, welche

Tizian in dem demüthigen und doch vornehmen Ausdrucke des Sendboten, in dem Mienenspiel der Madonna kundgibt, rühmt er gebührend. Und sind auch seinem Urtheile stets starke Schmeicheleien beigemischt, so weiß er doch sein Lob dem verschiedenen Werthe des Kunstwerkes gemäß abzustufen. Mit Recht steigert er z. B. den Ton, wenn er von dem Porträt der kleinen Tochter Roberto Strozzis: der „bambina“ (jetzt im Berliner Museum) spricht. Es gibt wenige Porträte Tizians, welche Anmuth mit naiver Wahrheit so glücklich vereinigen, wie dieses Bildniß. Obschon das zweijährige Mädchen in ein Staatskleid gezwängt ist, büßt ihr harmloses Spiel mit dem kleinen Kameraden, einem zottigen Hündchen, nichts an Natürlichkeit ein.

Uebrigens ist Aretinos Kennerblick auch litterarisch beglaubigt. In seinem Todesjahre erschien ein Dialog über die Malerei von Lodovico Dolce, in welchem Tizians Kunst, besonders im Gegensatze zu Michelangelo verherrlicht wird. Der Dialog führt nicht allein Aretinos Namen als Titel und läßt Aretino als Hauptredner auftreten, sondern ist auch offenbar auf dessen Anregungen entstanden. In dieser Weise dachte man in dem Kreise, dessen Mittelpunkt Aretino war, über die Aufgaben der Kunst und über den hohen Werth der venetianischen Malerei.

Der enge Zusammenhang Castigliones und Aretinos mit dem Künstlerleben in ihrer Zeit steht fest. Man muß aber noch weiter gehen. Der Kreis, welcher sich im Cortegiano am Hofe von Urbino gesammelt hatte, lehrt uns das wahre Publikum Raffaels in den letzten Jahren seines Lebens kennen. Die Persönlichkeit Aretinos macht uns mit Stimmungen und Empfindungen vertraut, welche in vielen Schöpfungen Tizians wiederkehren. Dem einsichtigen Kunstfreunde gegenüber bedarf es nicht erst der Versicherung, daß diese Sätze nicht so zu fassen sind, als ob Raffael in seinen Werken Illustrationen zum Cortegiano geliefert, oder Tizian die unmittelbaren Anregungen zu seinen Bildern aus dem Umgange mit seinem Freunde geholt hätte. Dagegen ist es keine grundlose Behauptung, sondern eine unbestreitbare Thatsache, daß Raffaels künstlerische Anschauungen der Welt des Cortegiano angehören, und daß zahlreiche Gemälde Tizians dieselben Lebensgüter feiern, welchen Aretino nachjagt. Die idealisirende Weise des Künstlers unter-

scheiden wir sehr wohl von dem Cynismus des Schriftstellers. Der Grundton bleibt aber schließlich doch der gleiche.

Seit der Thronbesteigung Leo X. geht in Raffaels äußerer Stellung und innerem Leben eine große Wandlung vor sich. Sie hängt mit der Aenderung zusammen, welche am päpstlichen Hofe stattfand. Es ist bemerkt worden, daß die Aufträge Leo X. an die Künstler vorwiegend einen persönlichen Charakter tragen, der Verherrlichung des Papstes, seiner Familie, seiner Regierung in erster Linie dienen.[7]) Der hohe auf die eigene Persönlichkeit gelegte Werth deutet bereits die Lebensfreude an, welche nach dem Wahlspruch des jungen Papstes den vatikanischen Palast erfüllen sollte. Bald sammelte sich in demselben ein Kreis auserlesener Männer, hervorragend durch Gelehrsamkeit, Bildung, feine Sitten (feiner als sie Leo X. zuweilen zur Schau trug), aber auch dem Lebensgenusse durchaus nicht abgeneigt. In diesen Kreis trat nun auch Raffael ein. Seine Thätigkeit gewinnt nicht allein an Umfang, sondern steht auch unter dem Einflusse des neuen, auf Lebensglanz, und Lebenslust gerichteten Geistes. Der strenge herrische Zug, welcher in der Kunst während der Herrschaft Julius II. waltete, tritt in den Hintergrund. Die bereits früher begonnenen Arbeiten werden pflichtmäßig fortgesetzt. Die von Leo X. empfangenen Aufgaben jedoch bewegen sich in anderen Geleisen, zeigen entschieden ein dekoratives Gepränge. Wir übersehen nur zu leicht in unserer Bewunderung der Teppichkartons, daß nicht diese colorirten Zeichnungen Raffaels, sondern das nach ihnen von Brüsseler Arbeitern gewebte, von reichen Zierleisten eingefaßte Werk bestimmt war, in der Sixtinischen Kapelle zu prangen. Die Einbuße, welche die Composition durch die mechanische Ausführung an Schönheit und Reinheit erlitt, wurde in den Augen des Bestellers durch den Schimmer der Gold- und Silberfäden, die satte Farbenpracht des Gewebes überwogen. Einen noch stärkeren dekorativen Eindruck übten in ihrem ursprünglichen Zustande die Loggien. Auch hier haftet die Erinnerung zumeist an der sogenannten Bibel Raffaels, an den zweiundfünfzig kleinen Bildern, welche die Kuppelfelder der dreizehn Arkaden schmücken. Doch treten dieselben gegen die reich bemalten, mit Stukkoreliefs gezierten Pfeiler und Wände, besonders als noch nicht ruchlose Hände Farben und Formen bis zur Unkenntlichkeit zerstört hatten,

offenbar zurück. Nicht die Kuppelbilder, sondern die dekorativen Malereien bestimmten den Eindruck der Loggien. Raffael selbst weist uns den Weg durch die bescheidene Art, mit welcher er die biblischen Schilderungenen einem üppig ornamentalen Rahmen einordnet. Wenn Leo X. durch die lange Halle schritt, bald den Blick durch die offenen Bogen auf die Stadt und die Landschaft werfend, welche sich zu Füßen des Palastes in sonnigem Lichte ausbreiten, bald die Augen auf die Marmorwerke lenkend, welche in den Loggien aufgestellt waren, dann suchte und fand er für seine Stimmung in den heiteren Grotesken, in dem anmuthigen Linien- und Farbenspiele an den Pfeilern und Wänden den richtigen Ruhepunkt.

Wenn Teppiche und Loggien uns noch in eine Doppelwelt führen, die Gegenstände der älteren ernsten Kunst von der Schilderung nicht ausgeschlossen werden, aber durch ihre Umgebung einen dekorativen, fröhlich festlichen Zug beigemischt empfangen, so huldigen die Fresken in der Farnesina, in dem Badezimmer Bibbienas bereits unverhohlen dem Ideale eines heiteren Lebensgenusses. Aber die hier verherrlichte Lebensfreude beharrt in den Grenzen feiner, anmuthiger Sitte. Niemals wird ein sinnlicher Rausch erregt, stets die Schranke des Schicklichen festgehalten. Raffael hat den poetischen Hauch, welcher die Gestalt der Psyche schon in der litterarischen Ueberlieferung umweht, in den Farnesinafresken noch gesteigert, die edle Grazie als Hauptreiz ihr verliehen. Man muß Raffaels Schöpfung mit den Kupferstichen, welche bald nach Raffaels Tode in den Handel kamen und gleichfalls die Geschichte von Amor und Psyche erzählen, vergleichen, um die Reinheit seiner Gesinnung vollkommen zu würdigen. In den Stichen wird alles in das Grobe und Gemeine herabgezogen, während Raffael in seiner Schilderung von dem vornehmen Anstande niemals auch nur um eines Haares Breite abweicht. Und ähnlich in dem Badezimmer des Kardinals Bibbiena. Die Bestimmung des Gemaches, in dessen Mitte eine antike Venusstatue aufgestellt werden sollte, lenkte die Wahl auf einen erotischen Bilderkreis. Venus Gewalt und Amors Herrschaft werden gefeiert. Venus entsteigt dem Meere, sie durcheilt mit Amor auf Delphinen reitend siegreich die Wogen der See, sie kost mit Anchises, Amor ringt mit Pan, hört schalkhaft die Klage der von ihm verwundeten Liebes-

göttin an u. s. w. Die Fresken sind allerdings seit längerer Zeit durch Täfelung der Wände dem Auge des Forschers entzogen. Aber aus den erhaltenen Nachbildungen empfangen wir den Eindruck, daß Raffael auch hier der Lockung, durch gefälligen Sinnenreiz zu wirken, widerstanden hat. Er bemüht sich vielmehr im engen Anschluß an die Antike, den Bilderschmuck im Tone eines harmlos anmuthigen Spieles zu halten. So erscheint Raffael in seiner Kunst als der ächte „Cortegiano", welcher bei aller Lebensfreude dennoch auf vornehme Sitte achtet und in seinen Empfindungen Maß hält.

Aber noch in mancher anderen Beziehung entdecken wir zwischen Raffael und dem Cortegiano, wie ihn Castiglione beschreibt, wahlverwandte Züge. Im Cortegiano wird das Ideal einer höfischen Frau ausführlich beschrieben. Es ist nicht einfacher Natur, sondern setzt sich aus gar mannigfachen Eigenschaften zusammen, welche schwerlich in einer einzigen Person vereinigt geschaut werden. Erinnert dieser Vorgang nicht an das Bekenntniß Raffaels, daß er das künstlerische Frauenideal nur durch Auswahl unter verschiedenen Einzelschönheiten finden könne?

Die Gesellschaft, welche der Cortegiano am Hofe zu Urbino zusammenführt, trägt vorwiegend einen männlichen Charakter. Zwar thronen in derselben die Herzogin und die Signora Emilia Pia. Beide Gestalten erscheinen aber im Verhältniß zu den männlichen Genossen des Hofes in ein Halbdunkel gehüllt. Während von den letzteren ein so klares Bild entworfen wird, daß man sie unmittelbar lebendig erblickt und von jedem derselben ein treffendes Porträt zeichnen könnte, empfangen wir von den beiden Frauen nur allgemeine Eindrücke. Das entspricht dem Wesen der älteren Renaissancecultur. In derselben herrscht das männliche Element in so hohem Grade vor, daß selbst die Frauen, wenn sie in der Gesellschaft gelten wollten, ihm huldigen mußten und die geschlechtlichen Gegensätze in Bildung und Sitte verwischten. Darf man es dem bloßen Zufalle zuschreiben, daß auch bei Raffael, welcher doch in der Verherrlichung der himmlischen Frau so Großes leistete, als Madonnenmaler unübertroffen dasteht, die irdische Frau eine unbedeutende Rolle spielt? Wir besitzen aus Raffaels römischer Periode nur drei Frauenbilder. Von diesen ist das eine, Johanna

von Arragonien, auf Grundlage einer Schülerzeichnung von Raffael gemalt worden, in Bezug auf die beiden anderen, die Donna Velata in Florenz und die sog. Fornarina in der Galerie Barberini in Rom ist der Raffaelische Ursprung nicht frei von Anfechtungen geblieben. Welche magere Ausbeute aus einem sonst so reichen Künstlerleben! Aeußere Gründe erklären zum Theile die Armuth an Frauenbildnissen. Wir kennen Bembos Klage über den Mangel eines Damenhofes in Rom. Aber Raffael arbeitete ja nicht ausschließlich für den Papst, sondern auch für andere lebensfrohe Gönner. Auch versichert Vasari, Raffael habe sehr viele Frauenporträte geschaffen. Wenn trotzdem sich nur so wenige Frauenbilder erhalten haben, liegt da nicht die Vermuthung nahe, daß die Stärke Raffaels nicht in diesem Kreise ruhte. Und in der That übt die sogenannte Fornarina, welche denn doch nicht so kurzweg Raffael abgesprochen werden darf, und welche unser Urtheil in diesem Falle am meisten bestimmt, eine geringe Anziehungskraft. In dem gegenwärtigen Zustande des Gemäldes erscheinen fast nur noch die großen dunkeln Augen, welche sich siegesbewußt auf den Beschauer richten, schön. Die Formen des Gesichtes und Leibes sind durch Verputzung und Reinigung wohl plumper geworden, als sie ursprünglich waren. Doch es handelt sich nicht um die größere oder geringere Fülle von Reizen des Weibes, von welchem es übrigens gar nicht sicher steht, daß es Raffaels Geliebte vorstelle. Beachtung verdient die offenbar gezwungene Stellung, die minder freie Haltung der Halbgestalt, welche mit der einen Hand den Busen halb verhüllt, mit der anderen das Gewand über den Schoß hinaufzieht. Alles deutet darauf hin, daß dem Maler die neue Aufgabe, die sinnenberauschende Pracht eines schönen weiblichen Körpers in Farben wiederzugeben, nicht ganz zusagte, seinen künstlerischen Empfindungen noch fremd war. Ungleich lebendiger, wahrer und charaktervoller treten die Männerbildnisse Raffaels auf. Sie athmen keine lodernde Leidenschaft, keine mächtige, alle Hindernisse durchbrechende Willenskraft. Dafür zeigen sie alle vornehmen Anstand und eine behagliche Sicherheit in ihrem Wesen. Ruhig und gemessen ist ihr Ausdruck. So verschieden auch sonst ihr Charakter erscheint, so wenig z. B. der fette Inghirami und der hagere Bibbiena von Natur gemeinsame Züge besitzen, darin sind sie alle ver-

wandt, daß sie sich als Glieder einer geistigen Aristokratie bekunden. Wie grundhäßlich tritt der schielende Inghirami auf. Und dennoch zweifelt kein Betrachter des Bildnisses in Florenz daran, daß der Mann seine Umgebung durch hervorragende Eigenschaften der Seele gewinnen konnte. Die Porträte Raffaels besitzen eine stark ausgearbeitete Stirne, das Anzeichen mannigfacher, innerlich durchdachter Erfahrung, einen klaren, festen Blick, einen fein geschnittenen Mund, wie er anmuthigen Erzählern ziemt. Die dargestellten Personen haben sich offenbar an eine gewisse Zurückhaltung gewöhnt, sie wissen sich zu beherrschen, auch in ernste Lagen zu schicken. Doch beweisen die wohlgepflegten fleischigen Hände, daß sie bei dem munteren Genusse der Lebensgüter wacker mitzuhelfen vermögen.

Wie Castigliones Cortegiano wurzeln Raffaels Gestalten noch in der älteren Renaissancecultur. Nur hat die letztere in ihrem stürmischen Auffluge bereits nachgelassen, sich von dem Traume einer Welterneuerung ziemlich ernüchtert. Sie ist das Eigenthum auserlesener Kreise geworden; sie hat deren Phantasie bereichert, sie mit dem Formenadel vertraut gemacht, zu einem feinen Lebensgenusse angeleitet.

Mit Raffael stirbt die römische Kunst. Zwar lebt und wirkt noch Jahrzehnte lang Michelangelo in Rom. Aber er thront auf einsamer Höhe. Neben ihm gibt es nur Schüler und Nachahmer, keine Fortbildner der überlieferten Anschauungen. Erst gegen das Ende des Jahrhunderts wird Rom wieder ein lebendiger Mittelpunkt des italienischen Kunstlebens. Die letzte Stufe der Renaissancekunst und ihren Ausgang lernen wir in Oberitalien, namentlich in Venedig kennen. Hier haben die Natur, die Geschichte, die Richtung des Verkehres, die politische Verfassung den Boden für eine glänzende, üppige Lebenslust vorbereitet, in welche die Renaissancecultur schließlich ausströmt. Füllt das ewig wechselnde Licht- und Farbenspiel in der dunstreichen Seeluft das Auge mit angenehmen Reizen, so versetzen die Gondelfahrten, eine Bewegung ohne Geräusch, ohne Stöße, dem Schaukeln vergleichbar, die Seele in einen behaglichen Zustand, welcher gleichmäßig die Hingabe an träumerische Empfindungen, wie die Aufnahme der mannigfachsten Bilder in die Phantasie gestattet. Der Handel mit der Levante führte einzelnen Volksklassen große Reichthümer zu und bürgerte manche

orientalische Sitte in Venedig ein. Er schärfte die Klugheit und lockte nach glücklich bestandenen Gefahren in der Fremde, sich das heimische Haus zum Ausruhen und fröhlichen Lebensgenusse einladend einzurichten. Die Sammellust und die Freude an künstlerischem Zimmerschmucke hat im sechszehnten Jahrhunderte nirgends so kräftige Wurzeln geschlagen, wie in Privatkreisen der venetianischen Landschaft und der angrenzenden Provinzen. Die Regierung endlich sah durch die Finger, wenn die Sitten sich lockerten und die Lebenslust bei Einzelnen überschäumte. Sie hielt die öffentliche Ordnung und die politische Unterwürfigkeit am besten gesichert, wenn die Menschen ihren besonderen Vergnügungen ungestört nachgehen, ihr heißes Blut in Scherz und Lachen abkühlen konnten.

So empfing die venetianische Kunst schon früh ein festliches Gepräge und gewann eine Vorliebe für farbenreiche Schilderungen, für eine heitere Abspiegelung des Lebens. Kein Künstler aber hat in so glorreicher Weise die Anschauungen und Empfindungen des venetianischen Stammes verherrlicht wie Tizian. Ihm kam zu Statten, daß er als kräftiger Gebirgssohn im venetianischen Wohlleben nicht leicht verweichlichte, widerstandsfähiger sich erwies, ihm kam namentlich zu gute, daß die allgemeine Zeitströmung, die letzte Stufe der Renaissancecultur, nach einem Ausdrucke drängte, welchem seine Individualität und der Lokalcharakter der venetianischen Malerei auf das trefflichste entsprach. Durch Tizian wurde die letztere zu nationaler, zu weltgeschichtlicher Bedeutung erhoben.

Ueber Tizians Persönlichkeit sind wir durch den Briefwechsel, welchen er mit Freunden und Gönnern eifrig unterhielt, genau unterrichtet. Die Künstlerverhältnisse hatten sich im Laufe der Zeiten doch gewaltig geändert. Der ruhige zünftige Betrieb der Kunst galt nicht mehr als Regel, die Kirche und Corporationen waren nicht mehr die fleißigsten Besteller. An ihre Stelle traten die vornehmen Kunstfreunde, die fürstlichen Geschlechter. Da sie die Kunstpflege als persönliche Liebhaberei übten, mußte natürlich mit ihren Wünschen, ihrem Geschmack sorgfältig gerechnet werden. Der Maler, welcher in diesen Kreisen zum Ansehen kommen wollte, hatte eine doppelte Aufgabe vor sich. Er mußte einerseits schmeicheln, sich unterthänig erweisen, um sich das Wohlwollen der hohen Herren zu sichern,

andererseits wieder den Besitz seiner Werke begehrenswerth erscheinen lassen, zur rechten Zeit spröde thun, den Glauben, daß er eigentlich der freigebige Spender sei, zu wecken suchen. In solchem Verkehre besaß Aretino die größte Meisterschaft und er wurde auch bald darin der Lehrmeister und erfolgreiche Verbündete Tizians.

Wir staunen über die Fülle ähnlicher Züge in Tizians und Aretinos Auftreten. Bei einzelnen Briefen Tizians möchte man glauben, daß Aretino sie ihm in die Feder diktirt, von vielen anderen wenigstens behaupten, daß Aretino sie durchgesehen und verbessert hat. Es verschlägt auch Tizian nicht, die Schmeicheleien bis zu einer schwindelnden Höhe empor zu treiben. Wenn es der Herzog von Ferrara wünschte, würde er auch falsches Geld für ihn schlagen, so unbedingt ist er ihm ergeben. Und wenn der liebe Herrgott selbst vom Himmel herabstiege, er würde keine Bestellung von ihm annehmen, ehe er den Herzog befriedigt hat. Er ist der Sklave der hohen Gönner, denen er Hände und Füße küßt. Jeden versichert er seiner ausschließlichen Verehrung, jedem allein will er seine Dienste weihen. Diese Versicherungen gehen aber gleichzeitig an mehrere Fürsten ab. Mit naiver Offenheit bietet er am Anfange eines Briefes ein Bild als Geschenk an, um am Schlusse desselben Schreibens die sichere Erwartung reichlicher Bezahlung auszusprechen.

Tizian als Kornhändler in Neapel, als Holzhändler in Tirol, so könnte man einen Abschnitt in seinem äußeren Leben überschreiben. Er hatte von Kaiser Karl V. das Recht zollfreier Kornausfuhr aus Neapel, von König Ferdinand 1535 das Privilegium erlangt, fünf Jahre lang eine bestimmte Zahl von Stämmen in den landesfürstlichen Wäldern schlagen zu dürfen. Das Privilegium wurde 1548 erneuert, und ihm und seinem Bruder Franz die zollfreie Ausfuhr einer bestimmten Holzmasse aus dem Norwaldter Forst bewilligt. In allen diesen Fällen hatte Tizian seine liebe Noth mit den Landesregierungen, welche Widerspruch erhoben und den kaiserlichen und königlichen Befehlen keine Folge leisten wollten. Tizian kam daher in seinen Briefen wiederholt auf diese Angelegenheiten zurück, wie denn überhaupt Pensionen, Renten, Pfründenverleihungen, Privilegien, welche er erbittet oder für welche er unterthänigsten Dank abstattet, in seinem Briefwechsel keine

geringe Rolle spielen. Die Summe solcher Schenkungen erreichte eine stattliche Größe, aber es fehlte bei den häufigen Ebben in den fürstlichen Kassen die Sicherheit des richtigen Empfanges. Die Klugheit empfahl daher, den allzeit Bedürftigen zu spielen. Wir dürfen annehmen, daß er sehr im Gegensatze zu seiner üblichen Malweise die Farben übertrieben schwarz auftrug, als er noch am Abend seines Lebens einer der Steuerbehörden seine Besitzthümer beschrieb. Nur mit hohen Renten belastete Häuser, dann regelmäßig überschwemmte Wiesen und unfruchtbare Felder bildeten angeblich den Grundstock seiner Habe.

Die Triebfedern zu dieser mehr schlauen als erhabenen Handlungsweise waren nicht Habsucht und Geiz. Wie die Stellung, hatten sich auch die Bedürfnisse der Künstler im Laufe eines Jahrhunderts stark verändert. Der Künstler war gegen früher ein vornehmer Mann geworden. Es ging nicht füglich an, daß er wie ehemals Donatello auf dem Markte, das Körbchen unter dem Arm, die Eßwaaren selbst einkaufte oder wie ebenfalls Donatello das Geschenk eines Scharlachmantels zurückwies, weil sich solche Tracht für seinen Stand nicht schicke. Der Verkehr mit den vornehmen Gönnern heischte einen glänzenderen Zuschnitt des Lebens. Aber auch die eigene Neigung weckte die Lust zu einem fröhlichen, genußreichen Dasein. Wiederholt wurde ein Brief des gelehrten Grammatikers Priscianese abgedruckt, welcher über einen bei Tizian 1540 verlebten Abend berichtet. Die Venetianer feierten wie alljährlich am 1. August ihr Sommerfest (Ferrare Agosto). Gegen Sonnenuntergang kehrten die Volksschaaren von den Ausflügen zurück. Die Lagunen füllten sich mit Gondeln, aus welchen Musik und Gesang schallte. Tizian hatte in sein hart am Strande gelegenes, von einem wohlgepflegten Garten umgebenes Haus mehrere Freunde: Aretino, Sansovino, den Florentiner Geschichtsschreiber Jacopo Nardi und Priscianese geladen. Die Gesellschaft ergötzte sich an dem heiteren Schauspiele, bewunderte die schönen vorüberfahrenden Frauen und horchte auf den Gesang. Auge und Ohr wurden nicht gesättigt, nur angeregt und mit frischer Lust setzten sich die Genossen zum köstlichen Mahle, welches Tizians Gastfreundschaft ihnen bereitet. Fügen wir zu diesem Berichte die vielen Schilderungen Aretinos von den Festgelagen in seinem Hause, an welchen Tizian regelmäßig theilnahm, so ge-

winnen wir einen guten Einblick in die lebensfrohe Natur des Meisters.

Der gemeinsame kräftige Genußsinn knüpfte das Band zwischen Tizian und Aretino. Wenige Monate nach der Ankunft Aretinos in Venedig malte Tizian das Bildniß des Messer Pietro, dieses zweiten Paulus, und verehrte es als werthvolles Geschenk dem Markgrafen Federigo von Mantua. Dreißig Jahre lang bis zu Aretinos Tode währte die Freundschaft. Sie war stark genug, um Aretinos gewöhnliche Schmähsucht zum Schweigen zu bringen und Tizian gegen die heftigen Angriffe, welche er wegen dieser Verbindung von Aretinos Gegnern erfuhr, zu wappnen. Wir dürfen aber nicht glauben, als ob Tizian nur das bloße Werkzeug in Aretinos Händen gewesen wäre. Noch ehe er mit dem letzteren in persönliche Beziehungen trat, hatte er bereits zu seinem persönlichen Charakter, wie zu seiner künstlerischen Richtung einen festen Grund gelegt, einerseits jene Eigenschaften entwickelt, welche ihn Aretino wahlverwandt zeigen, andererseits aber auch den Zug in seiner Natur kräftig ausgearbeitet, durch welchen er weit erhaben über Aretino erscheint.

Wir besitzen aus Tizians früherer Zeit dafür ein unschätzbares Zeugniß. Er malte etwa in den Jahren 1518—1520 für den Herzog von Ferrara das Venusfest, welches gegenwärtig in dem an Tizians Werken so reichen madrider Museum einen Ehrenplatz einnimmt. Angeregt durch eine Schilderung in Philostrats Schrift: die Gemälde, schuf Tizian dies köstlichste Liebesgötterspiel, welches malerische Phantasie ersinnen kann. Eigentlich wird eine Weihehandlung dargestellt. Nymphen danken der Göttin Venus für die Fruchtbarkeit, welche sie ihnen gnädig verliehen. Sie nähern sich dem Marmorbilde der Göttin, um ihr Geschenke zu überreichen. Auch die Kinder der Nymphen die Liebesgötter, sollen Venus Gaben, Liebesäpfel, darbringen. Doch längst haben diese muthwilligen Geschöpfe Opfer und Weihe vergessen. Die Liebesäpfel sind ein prächtiges Spielzeug in ihren Händen geworden. Sie werfen sich dieselben zu, beißen in sie, haschen nach ihnen, jagen und tummeln sich, bewegen in ungebundener Lebenslust die Glieder und freuen sich in göttlichem Behagen des sonnigen Daseins. In einem Briefe[8]) hat Aretino einen ähnlichen Gedanken ausgesprochen, die Fruchtbarkeit als die schönste Gabe und die beste Kraft der Menschen

gepriesen. Doch wie roh und gemein sinnlich gestaltet Aretino die Sache. Das lautere Spiel der zahllosen Götterkinder wird bei ihm ein abstoßender Priapusdienst. Hier stoßen wir auf den Punkt, welcher die sonst nahe verwandten beiden Männer scheidet.

In der Anschauung, was dem Dasein Reiz verleiht, in der Schätzung der Lebensgüter weichen sie nicht wesentlich von einander ab. Aretino betreibt aber den Lebensgenuß gleichsam als Gewerbe. Er persönlich will die Früchte pflücken, in seinem besonderen Dasein des reichsten Glückes und der üppigsten Freuden theilhaft werden. Von solcher Selbstsucht hält sich Tizian fern. Die eigene Persönlichkeit tritt bei ihm zurück. Wie viel er vom Liebesrausche und Lebensgenusse für sich begehrt, erfahren wir niemals. Denn nicht, seine Sinne, sondern seine Phantasie ist von ihnen erfüllt. Dieselbe führt ihn in eine von Leid und Sorge ungetrübte Welt, in welcher die Frauenschönheit herrscht, helle Freude waltet, die Menschen, unbekümmert um die Vorgänge der gewöhnlichen, in Parteien gespaltenen, durch Haß und Feindschaft getheilten, mit Kummer und Noth beladenen Gesellschaft in ihrem glücklichen Dasein sich sonnen. Dadurch, daß er diese Welt in die Ferne rückt, als vollkommen in sich abgeschlossen darstellt, verleiht er ihr einen idealen Schein. Der große Vorzug der Malerei vor der Poesie, daß sie auch die Quelle heißer Liebesempfindung und nicht blos ihren Wiederhall in der stürmischen Leidenschaft des Liebhabers zu schildern vermag, weiß Tizian vortrefflich auszunutzen. Dem Dichter versagt das rechte Wort, will er die Reize des schönen Frauenleibes verherrlichen. Er muß die Erinnerungen des Auges anrufen, der bildlichen Phantasie die Hauptzüge entlehnen. Die volle Wirkung erzielt er erst, wenn er den Eindruck dieser Reize in Handlung umsetzt, die leidenschaftliche Bewegung mitspielen läßt. Dem Maler genügt, die reizende Frauengestalt in ruhiger Lage zu zeichnen und dem Betrachter auf diese Art den Grund zur weiteren Verfolgung des Bildes zu bieten. Die Stummheit der Malerei in dieser Hinsicht macht sie gerade doppelt beredt. Wir begreifen nun, daß es Tizian leicht wurde, denselben Gegenstand in der mannigfachsten Weise abzuwandeln, Liebeslust und Lebensgenuß in immer neuen Formen zu verherrlichen.

Beinahe gleichzeitig mit dem Venusfeste malte Tizian für

den Herzog von Ferrara ein Bacchanale (gegenwärtig gleichfalls im madrider Museum), welches das erstere an Unbändigkeit der Stimmung und Tollheit der Lebenslust weit überragt, in Einzelnheiten an die späteren derben Schilderungen der holländischen Maler gemahnt. Des süßen Weines voll liegt rechts im Vordergrund eine nackte Bacchantin und schläft behaglich ihren Rausch aus. Sie hört und sieht nichts von dem Getümmel ringsum, von dem Trinklied, welches eine lagernde Mänade angestimmt hat, von dem lärmenden Reigen, von dem Zechgelage, welches im Schatten der Bäume seinen Fortgang nimmt. Der Gegensatz zwischen der tief schlummernden Frau und dem wilden Getose der Genossen, dort völlige Selbstvergessenheit, hier überschäumende Lebenslust, steigert die Wirkung und versetzt uns in eine andere Welt. Ein solches Uebermaß von Genußkraft und eine solche freie Hingabe an den Augenblick eignet nicht gewöhnlichen Menschenkindern. Enger begrenzt ist der Empfindungskreis, welcher uns in einem anderen Werke Tizians, in Bacchus und Ariadne (London) entgegentritt. Vergebens bemüht sich die schöngelockte Tochter des Minos, Bacchus zu entrinnen. Von Liebesgluth erfaßt ist dieser von seinem Wagen gesprungen und eilt ihr den Weg abzuschneiden. Ihn begleitet, wie es Catull beschreibt, das lärmende Gefolge der Satyrn und Mänaden, Thyrsus schwingend, Cymbal schlagend, so daß wir auch hier wie von einem Rausche erfaßt werden. Das Gegenstück zu Bacchus und Ariadne bildet das von Tizian öfter wiederholte Gemälde: Venus und Adonis (Alnwick, Leigh-Court, Wien, Madrid). Hier ist Venus von süßem Liebesverlangen gepackt worden und streckt ihre Arme, vom Lager sich erhebend, dem spröden Jäger Adonis entgegen. In späteren Jahren, als er im Dienste König Philipp II. stand, hat Tizian ähnliche Liebesszenen noch öfter gemalt. So als er Aktäon schilderte, welcher aus dem Gebüsche brechend, plötzlich vor Diana wie gebannt steht und von dem göttlich schönen Bilde entzückt, willenlos die Waffen sinken läßt (Ellesmere in London), oder als er Jupiter darstellte, welcher, in Satyrgestalt, der trotz Hundegebell und Hornruf sanft schlummernden Antiope leise das Gewand vom Leibe zieht (Louvre) oder endlich als er die arme Kalisto vorführte, welche Nymphen mit plötzlichem Ruck entblößen, um ihren Fehltritt der zürnenden Diana augenscheinlich

zu beweisen (Wien). Dieser Szene hätte wahrscheinlich Aretino den größten Beifall gespendet.

Tizian hat nicht blos in diesen figurenreichen Bildern die stofflichen Anregungen der Mythologie, zum Theil durch die Vermittelung antiker Dichter, entlehnt. Auch mehrere Einzelgestalten besitzen einen mythologischen Hintergrund, so insbesondere Danaë. Von den Werken Tizians scheint Danaë sich besonderer Beliebtheit erfreut zu haben. Abgesehen von schier unzähligen Copien aus alter und neuer Zeit, hat der Meister selbst den Gegenstand öfter wiederholt. Im Jahre 1545 malte er für Ottavio Farnese die Danaë, welche gegenwärtig in Neapel bewundert wird, neun Jahre später ließ er König Philipp dasselbe nur in Einzelheiten abgeänderte Bild (Madrid, Repliken in Wien und Petersburg) überreichen. Mit dem gröberen Geschmacke des königlichen Gönners bekannt, schlug Tizian in dem letzteren Gemälde derbere Töne an. Die Danaë in Neapel ruht auf weißem, weichen Kissen; sie hat den Oberleib halb aufgerichtet und blickt verzückt zu den Wolken empor, aus welchen einzelne Goldstücke herabregnen. Wonne durchrieselt ihre Glieder, Seligkeit mit leiser Sehnsucht gemischt, athmen ihre Züge. Zu Füßen Danaës steht Amor, mit dem Bogen in der einen Hand, die andere mit dem Ausdruck der plötzlichen Ueberraschung erhebend, so sehr ist er über den schnellen Erfolg seiner Waffe erstaunt. In den späteren Wiederholungen behielt Danaë ihre Stellung und ihren Ausdruck, nur ist an die Stelle Amors eine alte Dienerin getreten, welche das Gold in ihrer Schürze oder einer Schüssel auffängt. Der Gegensatz zwischen der schönen, in Liebesrausch versunkenen Danaë und dem habgierigen, häßlichen Weibe übt allerdings auf die Sinne eine starke Wirkung, stört aber die feinere Empfindung und die Einheit des Eindruckes.

Mit Recht wurde schon oft die nahe Verwandtschaft der Gestalten Tizians mit antiken Kunstwerken gerühmt, und daß sie aus demselben Geiste geschaffen sind wie diese, staunend hervorgehoben. Und diese Aehnlichkeit rührt nicht etwa von dem eingehenden Studium der Antike her. Bei keinem Künstler der Renaissanceperiode ist die Summe der unmittelbar von antiken Skulpturen empfangenen Anregungen so gering wie bei Tizian. Einmal (Altarbild in der vatikanischen Galerie) klingt in einem Kopfe die Erinnerung an Laokoon an. Was man sonst z. B.

von einer Wiedergabe der Ariadne in der ruhenden Bacchantin auf dem Madrider Bacchanale fabelt, beruht auf einem leider nur zu häufigen Mißverständnisse künstlerischer Vorgänge. Ueberall, wo die Zeichnung einer Figur einigermaßen einem älteren Werke entspricht, vermuthet man mit übel angebrachter Gelehrsamkeit den Einfluß des letzteren. Man hat aber kein Recht, den Künstler zu einem bloßen Nachschreiber herabzusetzen, wenn Lage und Haltung einer Gestalt mit innerer Nothwendigkeit aus der Rolle, welche sie in der Composition spielt, hervorgehen. Es müßte denn in einzelnen äußeren Merkmalen Uebereinstimmung herrschen. Nur in diesem Falle besitzt man das Recht, auf Entlehnung zu schließen. Ob die Natur mehrere Male ein und dasselbe Wesen geschaffen, darüber streiten die Forscher. Daß die künstlerische Phantasie diese Kraft besitzt, dieselbe Gestalt wiederholt unabhängig von früheren Darstellungen schaffen kann, unterliegt keinem Zweifel.

Das Studium der klassischen Skulptur hätte Tizian nicht fähig gemacht, seinen weiblichen Gestalten — nur um diese handelt es sich — den antiken Hauch zu verleihen. Die kunsthistorische Erfahrung sagt, daß auf diesem Wege keine lebenswarmen Werke hervorgebracht werden. Gerade die wunderbare Lebenswärme in Schilderungen, welche sich über die Schranken der Zeit erheben, den Augenblick in eine Ewigkeit verwandeln, verknüpfen Tizians Werke mit der Antike.

Es gehört zu den größten Geheimnissen, zugleich zu den schwierigsten Aufgaben des künstlerischen Schaffens, einerseits die Gestalten auf einen Ton abzustimmen, alles, was die Einheit der Empfindung und des Ausdruckes stört, zu beseitigen und ihnen dennoch die volle, unmittelbare Lebenswahrheit zu sichern. Michelangelo gelang bekanntlich in seinen späteren Skulpturen die Lösung der Doppelaufgabe nicht vollständig. Er zwang gleichsam mit rauher Hand die verschiedenen Gliedmaßen, sich der einheitlichen Empfindung zu fügen. Dagegen verstanden die Griechen gar wohl die Gegensätze zu versöhnen. In ihren Götter- und Heldenbildern, in ihren Diskuswerfern, Schnellläufern, Tänzerinnen und wie sonst die aus dem wirklichen Leben herausgegriffenen Gestalten heißen mögen, geht stets die ganze Persönlichkeit in die bestimmte Handlung und betreffende Lage auf. Sie nimmt dabei keine Maske vor, sondern zeigt ein-

fach ihre Natur. Es ist ein reineres, schöneres und erhabeneres, aber durchaus lebendiges Geschlecht, welches uns durch die Kunst der Griechen vorgezaubert wird. Einen ähnlichen Eindruck empfangen wir von vielen der weiblichen Gestalten Tizians. Es sind zeitlose Wesen. Man vergißt bei ihrem Anblicke, daß sie einem bestimmten Jahrhunderte angehören, zufällig existirende Individuen vorstellen, erst vom Maler in ihre Stellung und Lage gebracht, mit dem richtigen Ausdrucke begabt wurden. Sie erscheinen aus dem Kreise der gewöhnlichen, getrübten Wirklichkeit in das allgemeine, rein Menschliche übertragen. Es ist das schöne Weib schlechthin, mit seinen unendlichen Reizen, Liebe athmend, Sehnsucht weckend, Wonne genießend, welches uns vor die Augen gestellt wird. Aber diese idealen Träume eines Lebensvirtuosen besitzen zugleich wahres Fleisch und Blut, sie stehen in frischer Lebendigkeit vor uns und erscheinen als die natürlichsten Geschöpfe. Dieser Aufbau eines von einer einheitlichen Empfindung durchwehten, vollkommen abgeschlossenen Daseins auf dem Grunde feinster und reichster Naturwahrheit enthüllt uns das Geheimniß der wunderbaren Wirkung der Tizianschen Frauenbilder. Er gewann dadurch die Fähigkeit, einen neuen, ihm eigenthümlichen Stoffkreis der Malerei einzuverleiben, zu welchem zwar schon die venetianische Kunst vor ihm und neben ihm den Keim gelegt hatte, welchen aber erst er zu reifer Vollendung brachte.

Zwischen den männlichen und weiblichen Porträten Tizians herrschen manche bemerkenswerthe Unterschiede. Die ersteren sind schon der Zahl nach weit überragend, wurden auch vom Meister anders behandelt, als die Frauenbildnisse. Jene decken sich vollständig mit dem gangbaren Begriffe eines Porträtes. Sie geben eine bestimmte Persönlichkeit in ihrer äußeren Erscheinung und ihrer besonderen Tracht mit allen zufälligen und charakteristischen Merkmalen wieder, so daß man den Stand, die gesellschaftliche Stellung, die eigenthümliche Natur derselben mühelos erkennt. Verglichen mit den älteren, z. B. Raffaelischen Darstellungen, zeigt die Mehrzahl eine gesteigerte Leidenschaftlichkeit. Häufig stoßen wir auf eine niedrige Stirn, einen starken Nacken, einen muskelkräftigen Körper. Die unteren Theile des Gesichtes sind gut entwickelt, die Hände nervig, wie man es bei Genußmenschen beobachtet. Das schwarze Haar, die glänzenden dunkeln Augen,

die eintönige Gesichtsfarbe erhöhen den Eindruck einer heißblütigen, aber doch auch widerstandsfähigen Natur. Wir begreifen, daß Tizian, wenn nicht Aufträge fürstlicher Gönner seine Porträtkunst in Anspruch nahmen, gerne Personen malte, welche mitten in der auch ihm wohlbekannten Strömung und Stimmung der Zeit standen. Immerhin bleibt in allen männlichen Bildnissen das Recht der Individualität streng gewahrt. Die Männer, welche ihm zum Porträt sitzen, dienen nicht der künstlerischen Phantasie nur zur Anregung, um daran weitere, allgemein menschliche Situationen zu knüpfen. Anders bei den Frauen. Mehrere Frauenbildnisse sind unter einem Doppelnamen bekannt. Bald heißen sie Venus, Flora, die Geliebte, die Schöne, bald werden sie als Porträte der Herzogin von Urbino, der Tochter Tizians bezeichnet. Man muß zugeben, daß jene allgemeinen Bezeichnungen wenig zutreffen. Nichts berechtigt uns, in einzelnen dieser Gestalten die Geliebte Tizians zu begrüßen. An eine mythologische Schilderung zu denken, verhindert uns gewöhnlich das Beiwerk, welches gar sehr an menschliches, irdisches Treiben erinnert. Es wird uns aber auch nicht leicht gemacht, diese Gestalten den Porträtdarstellungen einzuordnen. Wir bemerken, daß ein und derselbe Namen für die verschiedenartigsten Bilder vorgeschlagen wird. So sollen wir z. B. die Herzogin Eleonore von Urbino, abgesehen von ihrem beglaubigten Porträte in den Uffizi aus dem Jahre 1537, noch in folgenden Frauengestalten erkennen: zunächst in dem Bilde eines halbnackten Mädchens in Wien, welches wohl schon das Haar, den Hals und Arm mit Perlen und Edelsteinen geschmückt, sonst aber über die jugendlich schönen Glieder nur einen mit Pelz verbrämten und gefütterten Sammtmantel geworfen hat, so daß der eine Arm und die halbe Brust entblößt bleiben. Sodann in einer ähnlichen Schilderung in der petersburger Eremitage. Auch in dieser Halbfigur fällt der Gegensatz zwischen der vollendeten Kopftoilette und dem halbnackten Körper auf. Den Kopf deckt ein rother Federhut, Halsband und Ohrringe sind bereits befestigt, dagegen verhüllt feinstes Linnen und ein lose über die linke Schulter gelegter Pelzmantel nur dürftig den Oberleib. Als drittes Porträt der Herzogin wird die berühmte Venus von Urbino in der Tribuna bezeichnet. In vollständiger Nacktheit — nur am kleinen Finger der

linken Hand blitzt ein Ring und um den rechten Arm ist ein Goldband geschlungen — ruht die Frau auf einem rothen, mit weißem Linnen überzogenen Bette in glückseliger Selbstvergessenheit. Die eine Hand hält lose einige Rosen, der leise zur Seite geneigte Kopf blickt träumerisch den Beschauer an. Führt uns Ausdruck und Haltung der Gestalt in eine ferne, ideale Welt, so bringt uns wieder das schlafende Hündchen zu ihren Füßen und vor allem die beiden Mägde im Hintergrunde, welche aus einer Truhe die Gewänder der Herrin holen, auf die Erde und in die unmittelbare Gegenwart zurück. Das letzte Mal endlich sollen wir die Züge der Herzogin in der sogenannten Bella di Tiziano in der sogenannten Pittigalerie schauen. Sie erscheint hier in Prachtgewänder gehüllt. Wie eine Krone schmückt der dicht geflochtene Haarknoten den Scheitel, vom schneeigen, durch das tief ausgeschnittene Mieder sichtbaren Halse hängt eine schwere Kette herab, ein Goldgürtel umfängt den Leib, farbige Bänder verknüpfen die geschlitzten Puffärmel. Im Gegensatze zur Venus von Urbino, welche nur durch den süßen Wohllaut natürlicher Schönheit reizt und wirkt, tritt uns hier eine Dame in ihrem das Auge bestechenden Glanze und Staate entgegen. Fünfmal also hätte Tizian die Herzogin von Urbino gemalt. Mindestens ebenso häufig verherrlichte er, wenn wir einer weit verbreiteten Annahme folgen, seine Tochter Lavinia. Sie begegnet uns zunächst, im gewöhnlichen Porträtstile gehalten, in Dresden, mit einem Fächer in der Hand in zierlichem Kopfputze, mit Ohrringen, Perlhalsband und Armband geschmückt, in reichem, tief ausgeschnittenem weißen Seidenkleide. Wir erblicken sie sodann, mit minder deutlich ausgesprochener Individualität, in Berlin, wo sie in etwas gekünstelter Stellung (in halber Rückenansicht und zurückgeneigtem Oberleibe) mit beiden Händen eine Fruchtschale emporhält, sodann in ähnlicher Stellung bei Lord Cowper in London mit einem Schmuckkästchen in den Händen und als Salome mit dem Haupte Johannis (schwerlich Original) in Madrid und endlich von ihrem Vater umfaßt und mit einem Todtenkopf zur Seite in einem verschollenen Bilde, von welchem wir nur durch eine Radirung Van Dycks (Titian et sa maitresse) Kunde haben.

Völlige Gewißheit, ob alle diese Gemälde die Züge Lavinias verewigen, besitzen wir allerdings nicht. Am wenigsten

scheint es gerathen, die Stelle in einem Briefe Tizians an König Philipp II., er sende diesem das Porträt der unumschränkten Herrin seiner Seele (il ritratto di quella che è patrona assoluta dell' anima mia) auf die Tochter zu beziehen. Im Sprachgebrauche des Freundes Aretinos dürfte sich diese Bezeichnung eher auf einen anderen Frauenkreis beziehen. Auf noch größeren Zweifel stößt die Behauptung, daß die Venus von Urbino, das Mädchen mit dem Pelze, die Bella di Tiziano alle das Bild der Herzogin von Urbino auf verschiedenen Lebensstufen wiedergeben, denn sie scheinen beinahe zur selben Zeit gemalt zu sein.[9]) Für die künstlerische Würdigung Tizians erscheint es von geringerer Wichtigkeit, zu wissen, welche bestimmte historische Persönlichkeit den mannigfachen Schilderungen zu Grunde liegt, als zu erfahren, daß ihm wenige Modelle zur Ausführung der verschiedenartigsten Darstellungen genügten. Die Thatsache eines ziemlich einförmigen Frauentypus kann bereits bei dem älteren Palma beobachtet werden. Sie kehrt bei Tizian wieder. Offenbar besitzt in Tizians Augen das weibliche Geschlecht einen stark ausgeprägten einheitlichen Charakter und hegt er den Glauben, daß bei den Frauen eine Empfindung und Stimmung, welche sich am glänzendsten künstlerisch verwerthen lasse, entschieden vorherrsche. Ueber die Natur dieser Empfindungsweise bleiben wir nicht im Dunkel.

Wir lassen es dahingestellt, ob Tizian wirklich die Worte gesprochen, welche ihm Aretino in den Mund legt, er hätte noch niemals ein Mädchen gesehen, in dessen Antlitz sich nicht ein leiser Zug der Wollust abspiegele — non mai aver visto fanciulla, che non iscopre qualche lascivia nel volto. Das Eine aber dürfen wir behaupten, daß in dem Reiche der Lebens- und Liebeslust, welches Tizians künstlerischer Phantasie vorschwebt, die Frau die Herrschaft führt. Gilt es, das höchste Ziel des Lebensgenusses zu zeichnen oder die wonnige Empfindung eines reich befriedigten Daseins zu schildern, immer tritt die Frau in Szene. Sie ist sowohl der Gegenstand wie der Träger des reinen Lebensglückes. Glücklich sein und glücklich machen, des Genusses sich freuen und Genuß gewähren ist ihre Natur. Dadurch, daß er die Lebensfreude als die einfache Natur des Weibes auffaßt, kommt unmittelbare, naive Wahrheit in Tizians Darstellung. Dadurch, daß er nicht erst wild

aufbrausende männliche Leidenschaften zu wecken braucht, sondern die ruhige Seligkeit eines der Liebe und der Lebensfreude geweihten Daseins in den Frauen feiert, empfangen seine Bilder bei aller Farbenkraft einen reinen Ton, erscheinen frei von jedem gemeinen, grob sinnlichen Zuge. Man möchte diese Frauengestalten mit Blumen in einem Liebesgarten vergleichen. Sie blühen und duften fröhlich für sich selbst, sie athmen Liebe und Genuß. Die grobe Hand, welche sie selbstsüchtig pflückt, bleibt unsichtbar. Darin liegt der Unterschied zwischen Tizian und Aretino. Bei diesem sehen wir überall die heiße Begehrlichkeit sich vordrängen, Tizian verleiht der Schönheit ein freies unabhängiges Selbstrecht.

Ohne Zwang lassen sich Tizians Frauengestalten nach einem einheitlichen Gesichtspunkte ordnen. Ungesucht fügen sie sich zu einem Gesammtbilde zusammen und können als Abschnitte in der intimen Biographie einer schönen Frau gelten. Wir belauschen sie zunächst bei ihrer Toilette (die sog. Geliebte Tizians oder Herzog Alfonso und Laura Dianti in Paris). Das Haar ist bereits, wie es venetianische Damensitte war, gesalbt und gefärbt. Die eine noch aufgelöste, künstlich gewellte Flechte läßt die Frau durch die Hand gleiten und blickt neugierig auf die Wirkung ihrer Künste in die Spiegel, welche ihr ein Diener oder der Geliebte vorhält. Nicht diesen trifft ihr Auge; er ist für sie nicht vorhanden; nur den Wiederschein ihrer Reize, an welchen sie sich mit naiver Unschuld freut, will sie betrachten. Noch fesselnder ist der Eindruck, wenn sie (Flora in Florenz) unbelauscht und unbeobachtet im leichten Nachtgewande, einen Strauß von Rosen und Veilchen in der Hand, von Liebessehnsucht erfüllt in die Ferne blickt. Frei von allen äußeren Banden und Fesseln als das reine Werk der Natur tritt sie uns sodann entgegen, wie sie mit unnennbarer Wonne Lebensluft athmet und mit göttlichem Behagen der Ruhe pflegt, die schönen Glieder lässig auf weichem Pfühle streckend. Bald ist sie allein, bald lauscht sie — ein Zugeständniß an die Freunde der Mythologie — den Worten Amors, der an ihre Schulter sich lehnt und die Hand schmeichelnd auf ihren Hals legt, bald horcht sie auf die Töne, welche der Geliebte, zu ihren Füßen sitzend, einer Handorgel entlockt. Wir jubeln nicht allein den natürlichen Reizen der schönen Frau zu, wir bewundern sie auch in ihrem

glänzenden Staate und Putze. Ihre Anmuth besitzt das volle Recht, sich mit den Reichthümern und Schätzen der Erde zu schmücken. Wo fänden Gold und Perlen, Sammt und Seide einen würdigeren Platz, als an dem schönen Frauenleibe. Und auch das fühlen wir, daß die Gegenwart solcher Frauen jede Art von Lebensgenuß verschönert. Wenn anmuthige und reich geschmückte Gestalten uns die Fruchtschüssel anbieten, das Juwelenkästchen zur Durchmusterung reichen, wird durch ihren Dienst der Werth der Dinge erhöht und unsere Freude an denselben gesteigert.

So führt uns Tizian also wirklich nur ein Thema in den verschiedensten Wandlungen und Wendungen vor. Die Feder kann freilich nur das Grobstoffliche dieser Bilder beschreiben. Adel und Poesie verleiht ihnen erst die unvergleichliche Farbenkunst des Meisters, welcher es so wunderbar versteht, indem er bald in sonnigem Lichte die Gestalten badet, bald in Halbdunkel sie hüllt, bald die Farben zu einem einzigen Gluthtone steigert, bald zu einem breiten Accorde stimmt, im Beschauer die richtige Feststimmung und erhöhte Lustempfindung zu wecken.

Tizian wäre kein großer Künstler gewesen, wenn er sich nur auf eine einzige Melodie eingeübt hätte. Wir wissen, daß seine Phantasie eine gar weite Welt umspannte und sein Genie sich in die mannigfachsten Gedankenkreise einlebte. Wenn aber unsere psychologische Auffassung von dem Meister der Wirklichkeit entspricht, so muß die heißströmende Empfindung, die überwallende Lebenslust, die Freude an einem genußreichen Dasein auch in Werken durchblitzen, welche nicht unmittelbar den persönlichen Idealen des Künstlers huldigen. Tizian wird mit Recht als der erste große Landschaftsmaler Italiens gepriesen. Die großartig wilde Bergnatur seines Geburtslandes war ihm nicht minder vertraut, als die schattigen dunkeln Waldthäler und die Meeresküste. Zahlreiche Zeichnungen und ihnen nachgebildete Stiche und Schnitte legen ein vollgiltiges Zeugniß ab von seinen eifrigen Landschaftstudien. Sie sind leider nicht so bekannt und gewürdigt als sie verdienen. Ersatz bieten die landschaftlichen Hintergründe besonders auf seinen mythologischen Gemälden. Zum ersten Male in der Renaissancekunst gewinnen dieselben eine beredte Sprache, sie sind der Wiederhall der Vorgänge im Vordergrunde und verpflanzen die Stimmung, die hier

herrscht, auf die landschaftliche Umgebung. Wie unwiderstehlich ladet der kühle Schatten der Riesenbäume im Venusfeste und Bacchanale zu Spiel und Scherz ein; wie lockt in dem Bilde: Venus mit Amor in Florenz die durch einen Wolkenschleier durchschimmernde Sonne, die beginnende Abenddämmerung, begleitet von dem leisen Wellenschlag der nahen See, zu träumerischer Sehnsucht; wie trefflich gibt in den drei Menschenaltern die ruhige, in unendliche Fernen sich verlierende Landschaft den idyllischen Charakter und die symbolische Bedeutung der Szene wieder. Man kann kaum ein Gemälde Tizians mit landschaftlichem Hintergrunde nennen, in welchem nicht der geheimnißvoll poetische Zusammenhang des letzteren mit dem Gegenstande der Schilderung verspürt wird.

Wir erinnern uns, daß in Aretinos sonst ziemlich eng umschriebenem Glaubensbekenntniß die flammende Begeisterung für die Natur obenan stand; wir wissen ferner, daß der feinere Lebensgenuß mit einem ausgebildeten regen Natursinne unauflöslich verknüpft ist. Tizians verständnißvolle Liebe der landschaftlichen Natur und ihre künstlerische Verherrlichung steht daher im vollen Einklange mit seiner uns schon bekannten Seelenrichtung. Die letztere übte auch Einfluß auf die Auffassung religiöser Gestalten. Den scharfen Kopfschnitt, die muskelkräftigen Körper, die gebräunte Gesichtsfarbe, die feste Entschiedenheit in allen Bewegungen sah er dem Volkskreise ab, in dessen Mitte er lebte. Mehr schon den persönlichen Neigungen entspricht eine gewisse vornehme Kühle, welche besonders in den Passionsbildern waltet. Von der furchtbaren Ergriffenheit, welche aus den Schilderungen gleichzeitiger nordischer Maler spricht, dieser ehrlichen Menschen, welche es nicht begreifen können, daß der Gottessohn so schwer leiden soll, einen förmlichen Haß auf seine Peiniger werfen, diese als verthierte Gesellen zeichnen, ist bei Tizian keine Rede. Ernst und würdig, dabei überaus lebensvoll faßt er die Vorgänge auf; aber ein bestimmtes Maß der Empfindung überschreitet er nicht. Selbst die Schergen, welche Christus die Dornenkrone in das Haupt hineindrücken, erscheinen wie Diener, welche ihre Pflicht erfüllen. Reizende Mädchen inmitten des Volkshaufens im „Ecce homo", ein schmucker Soldat in der Dornenkrönung (Paris und München) nehmen der Szene einen Theil des Herben und rücken dieselbe

aus dem besonderen religiösen Kreise in den profanhistorischen.

Daß Tizian die Kraft, heftige physische Leidenschaften zu verkörpern, keineswegs mangelt, zeigt das berühmte, 1869 leider durch Feuer zerstörte Gemälde: der Tod des Petrus Martyr. Nur vor der Wiedergabe tiefer seelischer Verstimmungen und brutaler innerer Bosheit scheint er Scheu gefühlt zu haben. Am stärksten prägt sich Tizians persönliche Natur in seinen Madonnen aus. Ob sich jemals viele Andächtige um sie versammelt haben? Noch Raffael, so weit er sich auch vom kirchlichen Typus entfernt und das Madonnenbild der rein menschlichen Empfindung nahe bringt, verleiht besonders in den früheren Gemälden der Madonna einen jungfräulichen Schein und mischt auch noch in der römischen Periode dem Zuge der Zärtlichkeit jenen der Ehrfurcht gegenüber dem Christkinde gerne bei. Die Madonnen Tizians sind junge, üppig schöne Mütter, welche mit ihrem Kinde fröhlich scherzen, mit Behagen ihre Mutterpflicht erfüllen, an ihrem Glücke die Freunde theilnehmen lassen. Oder sie thronen in stolzer Vornehmheit auf hohem Sockel und nehmen die Huldigungen ihrer Verehrer entgegen. Die Fülle der Formen, der warme Ton des Fleisches, der breite Wurf der Gewänder, die prachtvolle, kräftige und doch harmonische Färbung derselben wecken eine festliche Stimmung und lassen lebensfrohe Empfindungen anklingen.

Als die Krone aller religiösen Kunstschöpfungen Tizians gilt mit Recht die Assunta, die Himmelfahrt Mariä in der Akademie zu Venedig. Auch hier ist die Vergleichung mit älteren verwandten Darstellungen, z. B. Pinturicchios und Raffaels überaus lehrreich. Bei diesen empfängt die Madonna in tiefster Demuth den himmlischen Lohn; bescheiden äußern die in lange Gewänder gehüllten Engel ihre Freude; die Aufmerksamkeit der Apostel theilt sich zwischen dem leeren Grabe, in welches sie verwundert blicken und der in den Himmel gehobenen Madonna. Tizian faßt die Handlung zu einer geschlossenen Handlung zusammen. Das offene Grab ist beseitigt; die Apostel, übermächtige, dicht aneinander gedrängte Gestalten, welche sich dunkel von der hellen Luft abheben, haben nur einen Sinn. Alles, Haltung, Bewegung, Ausdruck geht auf in der Empfindung, mit welcher sie der Madonna nachblicken. Die Empfin-

dung gliedert sich je nach dem Charakter der Umstehenden in reichstem Maße. Während ein jugendlicher Apostel die Hand auf die Brust legt und innige Grüße der entschwindenden Frau nachsendet, falten andere anbetend die Hände. Beide Arme breitet ein Jünger aus, als müßte er die Madonna auf ihrem Fluge schützend begleiten. Mit der Hand beschattet ein Fünfter die Augen und verfolgt so ihre Entfernung, die übrigen endlich deuten durch Handbewegung, Wendung des Kopfes und den Blick die gespannte Aufmerksamkeit und die herzliche Theilnahme an. Alle erscheinen gebannt durch die Madonna, welche mit weit geöffneten Armen, mit segelförmig gebauschtem Mantel leicht und fest inmitten eines Halbkreises jauchzender, singender, musizirender Kinder — eher Liebesgöttern als Engeln — triumphirend zum Himmel emporschwebt. Durch rein malerische Ausdrucksmittel, durch den Uebergang von großen Schattenmassen unten zu strahlendem Lichte oben wird das symbolische Element treffend wiedergegeben, ohne die unmittelbare Wahrhaftigkeit des Vorganges zu mindern. Ein rauschenderes Alleluja hat die bildende Kunst noch niemals geschaffen.

Noch ein Gemälde bleibt zur Betrachtung übrig. Ehe Tizian 1547 nach Augsburg zu Kaiser Karl V. reiste, vollendete er den gegenwärtig im Louvre bewahrten Christus in Emaus. Christus sitzt zwischen den beiden Jüngern in einer Palasthalle zu Tische und segnet das Brod. Der Wirth und ein schmucker Page warten auf, Hund und Katze balgen sich unter dem mit einem feinen Damasttuche bedeckten Tische. Wir haben hier das Anfangsglied einer langen Reihe berühmter Schilderungen, der biblischen Gastmähler vor uns, als deren Maler später insbesondere Paolo Veronese glänzte, zugleich den letzten Ausdruck der Renaissancecultur. Noch immer gilt es die Feier eines fröhlichen, üppigen Lebensgenusses. Aber es genügt nicht mehr zu seiner Verkörperung die einfache stimmungsvolle Gestalt, welche schon durch ihr bloßes Sein und Athmen Lust und Freude ausdrückt. Um das Bild des Glückes vollständig zu machen, bedarf es jetzt einer reichen äußeren Zurüstung. An die Stelle des Waldschattens, welcher zum Träumen einladet, und einen geheimnißvollen Wiederhall unserer tiefsten Empfindungen weckt, treten prunkvolle, blendende Marmorhallen, nicht schöne Frauen, sondern verwöhnte Feinschmecker sitzen an der

reich besetzten Tafel. Diener gehen hin und her, neugieriges Volk drängt sich heran, um vielleicht einen Bissen zu erhaschen. Die ganze Szene ist von Lärm und Tumult erfüllt. Der ideale Lebensgenuß ist recht materiell geworden. Damit hatte nicht allein die Renaissancecultur ihr Ende gefunden, sondern gleichzeitig auch das Verständniß der Renaissancebildung. Der arme Paolo Veronese wurde im Jahre 1573, als er für die Mönche von S. Giovanni e Paolo das Gastmahl im Hause Levi (jetzt in der Akademie in Venedig) gemalt hatte, vor die Inquisition geladen, um sich wegen der Profanirung heiliger Gegenstände zu verantworten. Was bedeutet es, wurde er gefragt, daß Hellebardiere, Narren, betrunkene Deutsche, Zwerge und ähnliches Gelichter mit Christus und den Aposteln zusammen bei dem Gastmahle gegenwärtig sind? Wir Maler, lautete die demüthige Entschuldigung, nehmen uns ähnliche Freiheiten, wie sie den Poeten und Narren gestattet sind. „Noi pittori si pigliamo licentia, che si pigliano i poeti et i matti.“

Die Zeit war vergangen, in welcher die Verherrlichung des freien, schönen Genußlebens in weiten Kreisen begeisterte Zustimmung fand. Erst ein Jahrhundert nach Tizians Geburt erstand wieder ein Mann, welcher sich nicht blos mit der Nachahmung der äußeren Manieren der Renaissancekunst zufrieden gab, sondern auch in das Wesen der Renaissancenatur einzudringen versuchte, in welchem namentlich das Ideal der letzten Entwickelungsstufe derselben, der unbefangene holde Genuß der Lebens- und Liebesfreuden wieder Fleisch und Blut gewonnen hatte. Das war Rubens. Wir begreifen, daß er in Tizian seinen besten und liebsten Meister suchte und fand.

Erläuterungen und Belege.

1) Ein noch älteres Zeugnis, als jenes von Konrad Celtes und Erasmus von der bewußten Ebenbürtigkeit der Deutschen und Italiener liegt in Sebastian Brandts Narrenschiff Kap. 92: Von Ueberhebung und Hochfahrt vor.

Wer lernen will in seinem Land,
Findet jetzt Bücher viel zur Hand,
Und lügen müßte lästerlich,
Wer so entschuldigen wollte sich
Als ob nirgend gute Lehre wär
Als zu Athenä überm Meer.
Wie man sie sonst in Wälschland fand
Trifft man sie jetzt in deutschem Land.
(Nach Simrocks sprachlicher Erneuerung.)

2) Die Briefe der Alessandra Macinghi negli Strozzi hat Cesare Guasti unter dem Titel: Lettere di una Gentildonna fiorentina del secolo XV ai figliuoli esuli. Florenz 1877 herausgegeben und damit den Frauen der Renaissance das schönste Denkmal gestiftet. Das Leben einer anderen kaum minder bedeutenden Frau aus der Familie Strozzi, der Alessandra Bardi, Gemahlin des Lorenzo Strozzi, hat Vespasiano da Bisticci in seiner Vita di uomini illustri del secolo XV (Neueste Ausgabe Florenz 1859) beschrieben.

3) Der Cortegiano wurde 1518 von Castiglione vollendet und an Bembo geschickt. Der erste Druck stammt aus dem Jahre 1528. Ich habe die Ausgabe 1562, Venedig, benutzt, die Opere volgari e latine 1733 und die Carmina 1753 zu Rathe gezogen. Eine Biographie Castigliones fehlt noch in der italienischen Litteratur.

4) Der Schilderung Aretinos liegen vorzugsweise die Briefe Aretinos in der Pariser Ausgabe 1609 (il primo (I—IV) libro delle lettere) in 3 Bänden zu Grunde. Von Interesse ist gegenüber den zahllosen gegen Aretino geschleuderten Invectiven der Versuch einer Rechtfertigung oder mindestens Entschuldigung von Giorgio Sinigaglia: Saggio di uno studio su Pietro Aretino. Roma 1882.

5) Quaestiones Camaldulenses Landini Florentini ad Federicum Urbinatum Principem. Die zwei ersten Bücher, welche vom thätigen und beschaulichen Leben und vom höchsten Gute handeln, besitzen den größten historischen Werth.

6) Die Stelle im Prolog zur Mandragola lautet:

Scusatelo con questo, che s'ingegna
Con questi van pensieri
Fare il suo tristo tempo più soave,
Perchè altrove non ave
Dove voltare il viso,
Che gli è stato interciso
Mostrar con altre imprese altra virtue
Non sende premio alle fatiche sue.

Ora non c'è rimedio possibile ai mali. Bisogna contentarsi di vedere ognuno starsene da canto a guardare, ghignare a sparlarsi.

7) Die nähere Ausführung dieser Thatsachen muß im zweiten Bande meines Buches: Raffael und Michelangelo nachgelesen werden.

8) Der Brief Aretinos ist an Battista Ciatti gerichtet und im ersten Band der Lettere p. 259 abgedruckt. Hauptinhalt ist eine Rechtfertigung der Verse, welche Aretino zu den berüchtigten Zeichnungen Giulio Romanos geschmiedet hatte. Es bleibt doch ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß ein Tiziansches Werk noch einen anderen Dichter zum Lobe der Fruchtbarkeit angespornt hat. Auf der Radirung Van Dycks nach dem Selbstporträt Tizians mit einer jungen Frau zur Seite, in welcher Tizian der letzteren die Rechte auf den gesegneten Leib legt, lautet die Unterschrift: Ecco il belveder! o che felice sorte. Che la fruttifera frutto in ventre porte.

9) Thausing hat in einem Aufsatze (Zeitschrift für bildende Kunst Bd. XIII) unter dem Titel: Tizian und die Herzogin Eleonore von Urbino den Versuch gemacht, das Mädchen mit dem Pelze, die Venus von Urbino, die Bella di Tiziano als Porträtdarstellungen der Herzogin in drei verschiedenen Altersstufen festzustellen. Die Herzogin Eleonore war 1493 in Mantua geboren, wurde 1505 mit dem Herzog Francesco Maria von Urbino verlobt, 1509 vermählt. Sie starb 1550 in ihrem siebenundfünfzigsten Jahre. Die Bilder werden in folgender Weise chronologisch vertheilt. Das Mädchen mit dem Pelze stammt aus der Zeit vor der Vermählung der Herzogin, also ungefähr aus dem Jahre 1508. Die Venus von Urbino zeigt dieselbe Person mehrere Jahre älter, wäre vielleicht 1511 gemalt; die Züge der Bella lassen darauf schließen, daß die dargestellte Frau etwa dreißig Jahre alt war, das Bild fiele demnach, wenn es die Herzogin darstellt, in das Jahr 1523; das authentische Porträt der Herzogin endlich in den Uffizi, das Gegenstück zu dem Bildnisse des Herzogs, wird in das Jahr 1537 gesetzt. Nun erscheint der Unterschied des Alters zwischen dem Pelzmädchen und namentlich zwischen der Venus und der Bella nicht so groß, daß man die Schöpfung der letzteren 15 oder 12 Jahre später anzusetzen gezwungen ist; überdieß stehen sich alle drei Bilder in der technischen Behandlung so nahe, weicht das Pelzmädchen von der „göttlichen und irdischen Liebe" so sehr ab, daß man keineswegs zwanglos ihre Entstehung auf drei Jahrzehnte vertheilen kann. Das Gesicht der Herzogin zeigt wohl eine gewisse Verwandtschaft, aber keineswegs eine so schlagende Aehnlichkeit mit der Bella, um in ihr nur die „gealterte" Bella erblicken zu können.

10.

Der gothische Schneider von Bologna.

Die Freunde der Gothik leben seit langen Jahren mit den Bauakademien in Streit. Sie klagen die letzteren der Hauptschuld an dem Verfalle der Baukunst an und erklären sie verantwortlich für die mannigfachen Verirrungen des architektonischen Geschmackes. Wie könne dieses auch anders kommen, da den gebildeten Architekten die Verachtung des gothischen Stils förmlich eingeimpft werde, dessen Wiedergeburt doch allein den Aufschwung und die Blüthe der Kunst zurückzubringen vermag. Von allen diesen Behauptungen fesselt zunächst unsere Aufmerksamkeit der angebliche Widerwillen geschulter Architekten gegen die Gothik. Die Thatsache ist richtig, daß die Liebhaberei für gothische Kunst unter Laien der Aufnahme derselben in den Kreis strenger Fachstudien voranging, daß lange vorher Dilettanten, insbesondere Juristen[1]), die Wunderherrlichkeit des gothischen Stiles priesen, den alten Denkmälern nachspürten, sie bekannt machten und zur Nachahmung empfahlen, ehe sich die Baukünstler selbst mit gothischen Construktionen beschäftigten. Die Ursache dieser zögernden oft nur lauwarmen Anerkennung mag theilweise in dem bekannten zähen Charakter, der allen Schulen anklebt, liegen. Wenn die Welt von keinen anderen Neuerungen bestürmt würde, als solchen, welche den Schulen ihren Ursprung verdanken, so erfreuten sich die Conservativen goldener Tage. Das erklärt aber noch nicht die begeisterte Liebe der Laien gerade zur Gothik. Sind nicht mit der letzteren gewisse Eigenschaften verknüpft, welche die Phantasie weiter Volkskreise besonders reizen und den Muth verleihen, daß auch des Faches Unkundige nicht nur Kritik zu üben, sondern auch schöpferisch aufzutreten wagen? Man möchte es wohl glauben, da der Gothik in alten Zeiten gleichfalls dasselbe Schicksal widerfuhr.

Von ähnlichen Reibungen und gehässigen Anschuldigungen,

wie wir sie heutzutage wahrnehmen, wissen auch frühere Jahrhunderte zu erzählen, merkwürdig genug zu einer Zeit, wo die gothische Architektur vollständig begraben erschien, in einem Lande, das niemals als die rechte Heimat der Gothik galt. Wie verächtlich äußern sich die kunstgebildeten Italiener des sechszehnten Jahrhunderts über die mittelalterliche Kunst. Barbarisch und lächerlich wird sie gescholten, daß sie mit dem guten Geschmacke unvereinbar sei, als selbstverständlich angenommen. Und dennoch stoßen wir in Italien inmitten der Renaissanceperiode auf eine gothische Partei, bildet der Streit über die Lebensfähigkeit der gothischen Architektur da und dort einen Mittelpunkt öffentlicher Interessen. Mit den gangbaren Ansichten von der Entwickelung der italienischen Kunst stimmt das freilich schlecht. Früher und vollständiger als der Norden brach Italien mit den mittelalterlichen Anschauungen, am schärfsten mit den bisher herrschenden Bauformen, an deren Stelle der Renaissancestil, in den construktiven Grundsätzen wie in der künstlerischen Wirkung von der Gothik weit verschieden, gesetzt wurde. Dieses alles ist sichergestellt und beglaubigt; wenn aber auch der Hauptstrom der artistischen Bildung eine Richtung einschlug, welche dem mittelalterlichen Wesen entgegengesetzt ist, so wird damit doch nicht die Möglichkeit ausgeschlossen, daß das letztere noch auf Nebenpfaden sich behauptet. In den tonangebenden Kreisen, unter den Gebildeten, an Fürstenhöfen griff man zu den neuen Formen, drückten Naturfreude, Cultus der Antike und ein anderer Begriff von der Bedeutung des Persönlichen dem ästhetischen Empfinden ein eigenthümliches Gepräge auf: doch abseits von den großen, lebendigen Mittelpunkten der nationalen Bildung bewahrte man noch treue Pietät und bekannte sich mit Liebe zu dem Alten. Oberitalien, die in Macht und Geltung zurückgedrängten Communen, der Stand der Handwerker erscheinen der Gothik zu einer Zeit noch zugeneigt, in welcher namentlich Toskana schon längst andere Geleise betreten hatte. Gewiß wird dieses durch innere Gründe bedingt, von nicht geringem Einflusse erscheinen aber auch äußere Einflüsse. Das Mittelalter ging zu Ende, aber die großen Dome, welche es mit kühnem Selbstvertrauen begonnen hatte, harrten noch ihrer Vollendung. Sie zum Abschlusse zu bringen, am Torso die fehlenden Gliedmaßen zu ergänzen, erheischte der namentlich in

der Renaissanceperiode lebendige Sinn für das Vollkommene und Abgeschlossene, ganz abgesehen von der Pietät, welche die Bürger der Stadt an das stolze Werk der Väter, in manchen Fällen an das Wahrzeichen des freien Gemeinwesens fesselte. Bei dem Ausbaue der Kirchen mußte nun zunächst entschieden werden, ob die alten Bauformen festgehalten oder aber der neuen, modischen Weise weichen sollen. In einzelnen Fällen fühlte man das Bedenkliche einer Stilmischung wohl durch. Man soll nicht durch verschiedene Architekturen wandern — non habbi d'andare per diverse architetture — verfügt 1540 der Rath von Siena, als es sich um die Vollendung des Domes handelte und — ließ dorische Säulen im gothischen Gebäude aufstellen. Aus dieser Inconsequenz entnimmt man, daß die theoretische Ueberzeugung nicht stark genug war, um die unmittelbare Begeisterung für die Renaissancearchitektur zu überwältigen. Viel häufiger sündigte man aber bereits in der Theorie und fand es in der Ordnung, ein gothisch begonnenes Werk im Renaissancestile zu vollenden. Denn die Schönheit des letzteren erschien so unbedingt, daß ihr die Rücksicht auf Einheit und Uebereinstimmung füglich geopfert werden konnte. Das war die Meinung der gebildeten Architekten. Sie wurde aber nicht von allen getheilt, stieß namentlich in dem Kreise der Kleinbürger und Handwerker auf harten Widerspruch und hatte nicht selten die Folge, daß über dem Streite das Werk selbst unvollendet blieb.

Von diesen Gegensätzen und Kämpfen hat man bis jetzt in der Kunstgeschichte nur flüchtige Kenntniß genommen. Mit großem Unrechte; denn durch ihre genauere Betrachtung gewinnt man nicht allein ein lebendiges Bild von dem künstlerischen Treiben Italiens zu einer Zeit, wo gewöhnlich schon die Uniformität als absolut herrschend angesehen wird, sondern lernt auch die Stellung der Gothik zur Renaissancekunst recht anschaulich verstehen. Daß uns Deutsche die Lust beschleichen wird, für die Gothiker Partei zu ergreifen, ist eben so begreiflich, wie verzeihlich. Dürfen wir doch bis zu einem gewissen Grade die Gothik als unsere heimische Kunstweise begrüßen und gibt uns weiter unsere größere Vertrautheit mit gothischen Formen einen der wenigen Anlässe, den kunstgeborenen Italienern gegenüber das Gefühl, wenn nicht der Ueberlegenheit so doch

der Ebenbürtigkeit zu äußern. Wer aber auch noch so eifersüchtig auf die Rechte der Gothik pocht, wird dennoch den Ernst der Italiener und die Energie, mit welcher sie an die Lösung der Bauaufgaben schritten, zugestehen müssen. Widerwillig, die Ansprüche des gothischen Stils auf Fortdauer anzuerkennen, waren sie doch sorgfältig bemüht, das einzelne Bauwerk so glänzend und tüchtig, als eben ihre Kräfte gestatteten, zu vollenden. Unter den zahlreichen Beispielen, auf welche Schwierigkeiten der Ausbau gothischer Dome in Italien stieß und auf welchem Wege die Lösung derselben versucht wurde, ist zunächst der Mailänder Dom zu nennen[2]).

Eine Stiftung der Visconti, wurde der Mailänder Dom am Schlusse des vierzehnten Jahrhunderts (1385) nach nordischem Muster und wahrscheinlich auch unter der Leitung nordischer Meister begonnen. Mit dem Baue desselben wird der Namen des Heinrich von Gemünd, aus einer berühmten deutschen Baumeisterfamilie — vom Amte führten ihre Mitglieder den Namen Parler — stammend, in Verbindung gebracht. Ob Heinrich von Gemünd den Plan entworfen hat, ist nicht wahrscheinlich. Derselbe trägt von Hause aus keinen einheitlichen Charakter, erscheint vielmehr durch Mischung deutscher und italienischer Art entstanden. Daß der schwäbische Meister aber unter den zahlreichen Bauleuten und Ingenieuren, welche 1388 zu einer Art von Bauparlament zusammentraten, eine hervorragende Rolle spielte, steht fest, nicht minder der zahlreiche Zuzug deutscher Werkleute im Laufe der nächsten Jahrzehnte, so daß Rivius in seinem Commentare zu Vitruv mit Recht „das Münster zu Mailand als von Teutschen erbaut" bezeichnen konnte. Die Kirche erhob sich allmälich aus dem Grunde heraus, die Pfeiler wurden aufgerichtet, die Gewölbe geschlagen, Alles nahm seinen guten Fortgang, bis man, beinahe hundert Jahre nach dem Beginne des Baues, an die Kuppel gelangte. Die italienischen Architekten schwankten und waren uneins über die Grundsätze, welche dabei zur Geltung kommen sollten. Da wandte sich 1481 der Herzog Giov. Galeazzo Maria Sforza nach der Heimat der Gothik und erbat sich von Straßburg Rathgeber. Seine Briefe an Rath und Bürgermeister von Straßburg haben sich erhalten und wurden von Schilter im Anhange zu Könighovens Elsässischer Chronik 1698 zuerst publicirt. In der alten von Schilter

mitgetheilten Uebersetzung lautet des Herzogs Schreiben an die „Großfügigen und wolgeadelten Männer der Gemeine“ folgendermaßen: „Die Bawmeister des wittgerühmpten Tempels dieser unser Hochgelobten stadt, stonden in zweiffel nicht zu volenden den übergebuw, sie siggen dann vor wol zu roth worden mit den besten sinnrichsten Werckmeistern, ob die fürnemmen sulen auff denen es gebuwen soll werden, siggen stark und gnugsam zu enthalten, so ein grossen gebuw und ein unglaubliches gewicht, als dann sin soll der gemelte übergebuw: Wann es wird sin ein Ding sich über die moß zu erstutzen und deshalben wer es ein ewiger schad, ob nach dem es volendet wird, wiederfür etlicher gebrust, dorumb als wir durch manigerley weg underricht sind worden von den besten gnugsame des sinnreichen Werckmeisters des gerumpten tempels in der vwern statt, bitten wir vch, daß ihr uns wöllen zu willen werden Ihn zu schicken biß her entweder Ihn oder ein andren, den gnugsamen so man findet in demselben landt.“ Der Herzog sandte den Giov. Antonio da Gessate, um den Straßburger Meister abzuholen und zu begleiten und versicherte eindringlich, der letztere „wird wohl vor augen gehaben und werth gehalten werden und wir wollen also handeln, daß er würd wiederkehren wohl begnügt.“ Als seine Bitte ohne Gehör blieb, wiederholte er sie 1482 in einem Briefe an den Bürgermeister Peter Schott. Es scheint, daß auch dieser zweite Schritt keinen Erfolg hatte, denn acht Jahre später wünscht er zu dem gleichen Zwecke italienische Baukundige nach Mailand zu ziehen. Seine Oratoren in Rom, Neapel, Venedig und Florenz suchen und fragen, doch ohne Erfolg. Sie haben in keiner der genannten Städte einen Mann gefunden, welchem man das schwierige Werk des Kuppelbaues getrost anvertrauen könnte. Nothgedrungen kam man auf die heimischen Architekten zurück und übertrug nach langer Prüfung und Berathung zwei Mailändern, dem Giov. Antonio Omadeo und Giov. Jac. Dolcebono die Anfertigung des Kuppelmodelles. Was an Modellen und Plänen in der Bauhütte vorhanden war, wurde ihnen übergeben, um auf dieser Grundlage ein neues vollkommenes Modell herzustellen. Doch als Omadeo und Dolcebono mit ihrer Arbeit zu Ende waren, erwachte wieder neue Sorge, ob man sich auch vollständig auf sie verlassen dürfe. Eine neue Revision wird angeordnet. Von den beiden

Männern, welche zu diesem Zwecke nach Mailand berufen wurden, versagt der Eine: Luca Fancelli, der nach Brunellescos und Albertis Zeichnungen in Florenz gebaut hatte, und nun im Dienste des Herzogs von Mantua stand. Besser glückte es mit dem Anderen.

Am 19. April 1490 richtete Giov. Galeazzo an die Signorie von Siena ein Schreiben, in welchem er die letztere um Urlaub für den berühmten Architekten Francesco di Giorgio ersucht. Die Signorie, auch das ist für die Zeiten charakteristisch, berichtigt zunächst einen Irrthum des Herzogs. Dieser hatte Francesco in seinem Briefe einen Urbinaten genannt. Der lange Aufenthalt des letzteren in Urbino, wo er am Palaste baute, erklärte den Glauben. Kein Urbinate, antwortet die Signorie, sondern ein Sieneser sei Francesco, der übrigens bereits den Auftrag erhalten habe, sich nach Mailand zu begeben und dem Herzoge zu Willen zu sein. In Begleitung desselben Giov. Antonio da Gessate, der vor acht Jahren nach Straßburg gesendet worden war, kommt Francesco di Giorgio in Mailand an, wo er alsbald mit den Lokalarchitekten in Berathung tritt. Sein Gutachten, am 27. Juli zu Protokoll gegeben, hat sich noch erhalten. Es ist, wie selbstverständlich, rein technischer Natur, handelt hauptsächlich von dem Uebergange in das Achteck, der Sicherung der Kuppel. Ein Satz besitzt aber für uns ein näheres Interesse: „Alle Ornamente, die Kuppellaterne, die äußeren Zierrathen sollen in Uebereinstimmung mit dem Stile der Kirche gebildet werden." Es fand die gothische Architektur also noch spät im fünfzehnten Jahrhunderte bei einem der Hauptvertreter der Renaissance volle Anerkennung.

Noch Auffallenderes ereignete sich aber ein Jahrhundert später in Bologna. Zu einer Zeit, wo der Renaissancestil seine Blüthe bereits abzustreifen begann, wo wir in Deutschland und Frankreich Sinn und Freude an der altheimischen Kunst verloren hatten, für die neuitalienischen Formen schwärmten, loderte hier noch ein feuriger Enthusiasmus für die gothische Architektur auf. Diese zählte am Schlusse des sechszehnten Jahrhunderts in Bologna beinahe ebenso viele begeisterte Freunde, wie anderwärts die Renaissance Verehrer. Als die kunstgelehrten Architekten einen gothisch begonnenen Bau in klassischen Formen vollenden wollten, gab es eine gewaltige Aufregung

in den städtischen Kreisen. Es fehlte nicht viel und „gothisch“ oder „antik“ wäre im Jahre 1589 das Feldgeschrei zweier Parteien geworden.

Ein enthusiastischer Schneider, Namens Carlo Cremona, hatte statt der Elle den Zirkel zur Hand genommen. Den Kopf mit Triangulirungen und Quadraturen erfüllt, hielt er sich für einen Kunstkenner, und da ihm die Fachmänner nicht glaubten, trat er als Volkstribun auf und warb für die alte Gothik, wie er sie verstand, zahlreiche Anhänger in den unteren Kreisen. Es gelang ihm, seine Ansichten und Behauptungen volksthümlich zu machen, die Bauherren von S. Petronio zu verblüffen, eine neue Prüfung der bis dahin entworfenen Pläne zur Vollendung der Kirche zu erzwingen. Schon dieses konnte er sich als Sieg anrechnen, daß die gelehrten Architekten den Handschuh aufhoben und in weitläufigen Denkschriften ihre Entwürfe gegen Cremonas Angriffe vertheidigten. Und wenn auch schließlich des Schneiders Bemühungen keinen praktischen Erfolg erzielten, so blieb doch sein Ehrgeiz nicht unbefriedigt. Er zog selbst den päpstlichen Hof in den Streit hinein und galt eine Zeitlang bei seinen Mitbürgern als der populärste, bei den fremden gelehrten Architekten als der verhaßteste Mann.

Das Schauspiel, das in Bologna am Schlusse des sechszehnten Jahrhunderts aufgeführt wurde, hat auch noch heutzutage, wo der Prozeß zwischen Gothik und Renaissance neu instruirt wurde, ein großes Interesse und darf daher die Erzählung des episodenreichen Verlaufes der Baugeschichte von S. Petronio auf aufmerksame Zuhörer hoffen. Sie gründet sich auf die Urkunden, welche der leider frühverstorbene Gaye gesammelt und in seinem Carteggio publizirt hat.[3])

Wie in so vielen italienischen Städten, so war auch in Bologna die Bürgerschaft bedacht, die Zeit ihrer höchsten Macht und Blüthe durch eine monumentale Stiftung, die ihr Andenken auf die Nachwelt bringen sollte, zu verewigen. Ungefähr hundert Jahre nach der Gründung des florentiner Domes, fast gleichzeitig mit dem mailänder Dome, wurde (1388) S. Petronio begonnen. Als ersten Werkmeister dürfen wir wohl einen einheimischen Baukundigen, den Antonio Vincenzi rühmen, wenigstens hatte er das Modell entworfen und 1392 die oberste Leitung des Baues übernommen. Alle Kirchen sollten an Größe

und Mächtigkeit von S. Petronio übertroffen werden. So wollte es der selbstbewußte Stolz der Bologneser Bürger. Von den gothischen Domen Italiens entlehnte man die Kuppel über der Vierung, die weitgespannten Bogen, die quadratischen Abstände der Pfeiler, dazu wollte man aber noch die Vorzüge der nordischen Münster, die hochragenden Thürme und eine reiche Chorgliederung fügen. Vollendet hätte S. Petronio nicht in Italien, kaum im Abendlande seines Gleichen gehabt. Acht Kirchen wurden niedergerissen, um dem einen Riesenwerke Raum zu machen. Doch es blieb leider nur bei der guten Absicht. Wie so viele Kathedralen des Mittelalters hatte auch S. Petronio das Schicksal, halb Fragment, halb Ruine auf die folgenden Jahrhunderte zu gelangen. Zwar war man im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts so weit gekommen, daß im Langhause, wenn auch nothdürftig, der Gottesdienst abgehalten werden konnte, auch mit der Ausschmückung der Façade hatte man bereits begonnen. Von Siena wurde 1425 der berühmte Bildhauer Jacopo della Quercia gerufen, um die Arbeiten am Hauptportale zu übernehmen. Theils Verpflichtungen, die der Künstler in Siena zu erfüllen hatte, theils Mißhelligkeiten mit den Bauherren von Petronio, verhinderten den gedeihlichen Fortgang des Werkes. Jacopo starb mitten in den Verhandlungen, sein Nachfolger war nicht so rasch zu finden und wenn er auch gefunden worden wäre, in der Zwischenzeit war das mit großen Kosten angehäufte Baumaterial verschwunden. Der päpstliche Legat Baldassare Cossa, nachmals Johann XXII., hatte die vorräthigen Marmorblöcke verkauft oder zu anderen Zwecken verwendet. So kam das sechszehnte Jahrhundert heran und noch immer fehlten die östlichen Theile der Kirche, es fehlte die Wölbung und die überaus schmuckreich beabsichtigte Façade. Viele Jahre hindurch, aus dem Schweigen der Urkunden zu schließen, stockte der Bau. Erst im Jahre 1514 scheinen die Bauherren von S. Petronio wieder zu neuen Anstrengungen den Muth zu gewinnen. Ein gewisser Arduino Ariguzzi hatte ein neues Modell angefertigt, das noch heutigen Tages in der Bauhütte bewahrt wird. Er dachte sich die Façade fünfgiebelig mit drei im Rundbogen geschlossenen Portalen und drei Rundfenstern zwischen leichten Strebepfeilern. Je zwei Thürme verlegte er an die Ecken des Kreuzschiffes, über dessen Mitte sich eine dem florentiner Dome

nachgebildete Kuppel erheben sollte. Der arme Arduino traf aber auf harte Widersacher. Wie er selbst in einem Rechtfertigungsschreiben klagt, sind in Bologna so viele Genies und Baukünstler erstanden, als man deren kaum in der ganzen weiten Welt vermuthet hätte. Alles, vom Pfaffen und Schulmeister bis zum Handwerker und Bauer, ja selbst bis zum Last- und Wasserträger herab spielt den Architekten und kramt eine wohlfeile Weisheit aus. Sein Entwurf erleidet von der Lokalkritik heftige Angriffe und wird — zurückgelegt, ein Schicksal, das er mit gar vielen späteren Entwürfen theilt und welchem auch die Arbeiten der berühmtesten Architekten jener Zeit nicht entgingen.

Es scheint, der löbliche Bauvorstand von S. Petronio gab unseren hochpreislichen Baubehörden an Unklarheit, an Liebe zur Vielschreiberei und Verschleppung wenig nach. Allen Parteien und allen Anforderungen will er genügen. Er bemerkt, wie nahe der alte gothische Bau der Bürgerschaft am Herzen liege und setzt daher die Bedingung fest, man möge bei den Entwürfen für die Wölbung und Façade das schon Vorhandene nicht etwa als eine Ruine, eben nur dazu gut, abgebrochen zu werden, behandeln. Auf der anderen Seite prickelt ihn die Eitelkeit, sich einen berühmten Namen dienstbar zu machen. Er vergißt, daß die Modearchitekten verächtlich von der Gothik denken und um keinen Preis ihre Originalität dem alten Werke unterordnen wollen. Es ist nur ein saures Lob, das Pellegrini, der Mailänder Dombaumeister 1582 dem gothischen Stile ertheilt: die Regeln desselben seien im Grunde viel verständiger, als die Meisten glauben. Natürlich gelingt es keinem Plane, die allgemeine Zustimmung für sich zu gewinnen. Kaum ist ein solcher bekannt geworden, so erhebt die Kritik Berufener und Unberufener ihre tadelnde Stimme und raubt dem Bauvorstande den Muth der Entscheidung. Dieser hilft sich, indem er über den vorgelegten Entwurf einem dritten Architekten das Gutachten abfordert. Damals wie heutzutage war die Natur der Mehrzahl der Künstler dieselbe. Jeder der „uomini eccelenti“ glaubt es besser machen zu können und sendet statt des Gutachtens einen neuen, angeblich besseren Plan ein. Das Bauarchiv von S. Petronio wird bereichert — es besitzt noch gegenwärtig mehr als dreißig Entwürfe — aber das Werk selbst

rückt nicht vorwärts. Und dennoch sträubt sich die Bürgerschaft von Bologna beharrlich, den Bau aus der Hand zu geben. Als der Kardinal Gastaldi, derselbe, dem wir in Rom die beiden stattlichen Kirchen am Eingange zum Corso verdanken, sich anbot, die Façade auf eigene Kosten in der kürzesten Frist herzustellen und daran nur die Bedingung knüpfte, sein Wappen möge an derselben angebracht werden, wurde er ohne alles Bedenken abgewiesen. Trotz aller ärgerlichen Zwischenfälle blieb S. Petronio das Palladium Bolognas.

Vom Jahre 1514 bis zum Jahre 1521 fehlen uns Nachrichten über den Fortgang des Baues. In dem letztgenannten Jahre wurde Baldassare Peruzzi aus Siena, der weltberühmte Schöpfer der Farnesina, nach Bologna berufen, um in Bezug auf die Façade Rath zu ertheilen. Er zeichnete einen Entwurf im Renaissancestile und einen zweiten, in welchem er sich an den gothischen Formen genauer hielt. Keiner fand Gnade in Bologna. Von dem ersteren wird gar nicht weiter gesprochen; den anderen empfing der Architekt Ercole Seccadinari zur Beurtheilung. Zu Gunsten des Sienesen, sagt der Kritiker, spricht der Umstand, daß ihm die volle Freiheit zu ändern, zu mindern und zu mehren gewährt worden war. Seccadinari weigert sich auch nicht, Baldassare das Lob eines prächtigen Zeichners zu ertheilen, die Pläne an sich schön und groß zu finden, aber — sie stehen in grellem Widerspruche mit den Grundformen des Baues und müssen daher verworfen werden. Was lag näher, als den scharfsichtigen Kritiker mit der Aufgabe zu betrauen, welche Peruzzi zu lösen außer Stande war. Seccadinari wurde 1530 zum Dombaumeister ernannt. Daß er schon zwölf Monate später wieder abdankte, beweist, daß er gleichfalls auf unüberwindliche Schwierigkeiten stieß.

Wunderbar genug, daß den Bolognesern nach allen diesen Erfahrungen der Muth nicht sank, der Glauben, es könne, es müsse S. Petronio vollendet werden, unerschüttert blieb. Was Peruzzi nicht leistete, durfte man von Michelangelo, dem größeren Künstler, erwarten. Am 2. Juli 1522 richteten die Bauvorsteher (officiales fabricae) an ihn eine dringende Einladung, nach Bologna zu kommen.[4]) Unter den heimischen Architekten herrsche leider arge Uneinigkeit; zu ihm habe man ein sicheres Vertrauen. Man wünsche seine Meinung über die verschiedenen

Pläne zu hören, und hoffe nach seinem Gutachten weiter verfahren zu können. Michelangelo, in Florenz durch seine Arbeiten an der Façade von S. Lorenzo zurückgehalten, kam nicht. Die ganze Angelegenheit stockte zwei Jahrzehnte lang, bis 1546 wieder an eine fremde Autorität gedacht wurde. Die Bauvorsteher wandten sich an Giulio Romano. Er kam in Begleitung des Mailänder Architekten Christofano Lombardi nach Bologna und zeichnete einen Riß zur Façade, den Vasari überaus schön und wohlgeordnet nennt, der noch im vorigen Jahrhunderte italienische Kunstkenner bezauberte, mit seiner Mischung des Gothischen und Antiken aber auf die Bürger von Bologna keine Wirkung übte. Wenigstens wurde er in keinen Streit verwickelt wie ein Jahr später Vignola, dessen theoretische Ansichten und praktische Neigungen ihn allerdings von der Gothik weit entfernten. Vignolas Façadenentwurf, halb und halb schon von dem Bauvorstande angenommen, fand in einem Concurrenten, dem Giacomo Ranuzzi, einen heftigen Gegner. Vierzehn Kapitalverbrechen hatte er, wenn man Ranuzzi glauben soll, begangen, die Maße gefälscht, die Verhältnisse verdorben, das Alte nicht geschont, das Neue nicht anziehend gestaltet. Vignola antwortet in herbem Tone. Wenn er sich einzelne Abweichungen von dem alten Baue erlaubt habe, Langfenster in Rundfenster umgewandelt, die Pfeiler anders gestellt, so habe er nicht blos die Regeln der schönen Baukunst und die Zustimmung der besten modernen Architekten für sich. Auch der alte Meister, wenn er noch lebte, würde zu seinen Gunsten sich aussprechen und für geschlagen erklären. Zu jener Zeit kannte man noch nicht die gute Architektur und dieser Umstand allein entschuldigt den gothischen Baumeister.

Wieder vergeht eine längere Zeit, ohne daß der Bau merkliche Fortschritte macht. Doch wurden noch fortwährend neue Entwürfe gezeichnet und dem Bauvorstande eingereicht. Mit der Zahl der ersteren wuchs die Verlegenheit der letzteren. Da ermannte er sich (1572) wieder einmal zu einer kühnen That und knüpfte mit dem berühmtesten der damals lebenden Architekten, mit Andrea Palladio Verhandlungen an. Francesco und Fabio aus dem Geschlechte der Pepoli, welche mit den Bentivoglis im Mittelalter an der Spitze Bolognas gestanden, übernahmen die Vermittelung.

Anfangs schien sich Alles zum Besten zu gestalten. Fabio Pepoli hatte Palladio in Venedig die verschiedenen Entwürfe vorgewiesen und ihn um sein Urtheil ersucht. Palladio findet an allen Plänen Mängel, tadelt dieses und jenes, erklärt sich aber gern bereit, selbst nach Bologna zu kommen und da in Kunstsachen das bloße Wort nicht genügt, mit dem Zeichenstifte seine Meinung deutlich zu machen. Sein Antrag wird vom Bauvorstande dankbar angenommen, doch will dieser, durch frühere Erfahrungen gewitzigt, sich nicht mit gebundenen Händen dem Künstler überliefern. Fabio erhält den Befehl, Palladio auszuholen — pigliare un poco di lingua — wie er sich wohl mit seinen Rathschlägen dem alten Baue gegenüber verhalten wolle, ob er denselben als eine Ruine betrachte, zu nichts gut als abgebrochen zu werden, oder ob er wohl glaube, daß an die vorhandenen Theile angeknüpft werden könne. Auch darüber soll er, natürlich in den höflichsten Formen, Erkundigung einziehen, ob Palladio sich damit begnügen werde, die Fehler der ihm vorgelegten Entwürfe zu verbessern oder einen neuen selbständigen Plan im Sinne habe. „Denn die Architektur bringt es offenbar mit sich, daß wer sie fachmäßig treibt, alles Andere als mangelhaft ansieht und in sich den Muth zu den kühnsten Aenderungen verspürt." Nachdem Fabio für Palladios maßvolles Auftreten sich verbürgt hatte, wird letzterem die förmliche Bestallung gesendet. Reisegeld, Diäten, freie Wohnung in dem Palaste der Pepoli wird ihm zugesichert, dagegen soll er ein genaues Gutachten über den Weiterbau abgeben, sich mit den Lokalarchitekten verständigen, überhaupt die ganze Angelegenheit so ordnen, daß unter seiner Autorität das Werk der Vollendung entgegen schreiten kann. Im Juli 1572 nahm Palladio die Kirche von S. Petronio in Augenschein und stattete sein Gutachten ab. Unter den vorgelegten Plänen fanden die von Terribilia und Teobaldi gezeichneten seinen größten Beifall [5]). Sie lehnen sich ziemlich enge an den alten Bau an, der „mit Rücksicht auf die Zeit, in welcher S. Petronio begonnen wurde, und wenn man nun einmal die deutsche Weise zugibt, mannigfache Schönheiten offenbart". Das Recht der Existenz muß man aber dem deutschen Stile einräumen, „sieht man doch viele Bauten dieser Art, darunter die bedeutendsten in Italien, wie S. Marco in Venedig, den Mailänder Dom,

die Certosa von Pavia, die Kathedralen von Orvieto, Siena und Florenz, sowie zahlreiche Paläste in demselben ausgeführt, so daß man sagen könnte, daß fast alle Städte Italiens voll von dieser Art Architektur seien." Palladio schließt demgemäß sein Gutachten mit der Versicherung, daß „das vollendete Gebäude nichts zu wünschen übrig lassen wird." Aber schon in der Nachschrift bedauerte er seine Nachgiebigkeit. „Wollte man die Rücksicht auf die bereits fertigen Theile des Baues fallen lassen und mir genügend Zeit gönnen, so erbiete ich mich, eine Zeichnung zu machen, so gut wie ich es nur immer wüßte und vermöchte." Es scheint, daß man auf sein Anerbieten einging. Palladio entwirft aber nicht eine, sondern vier Zeichnungen zur Façade, die sich noch alle erhalten haben und von Algarotti beschrieben, von Scamozzi in seinem Werke über den großen Vicentiner publicirt sind.[6]) Ihr Studium ist in hohem Grade lehrreich. Wir lernen da eine wahre Verlegenheitsarchitektur kennen. Auf der einen Seite ist Palladio gewissenhaft genug, auf die Formen und Verhältnisse des alten Baues Rücksicht zu nehmen, auf der anderen Seite kann er doch der Versuchung nicht widerstehen, auch das eigene Licht leuchten zu lassen; bald glaubt er sich mit dem gothischen Stile verständigen zu können, bald wieder findet er das ihm angesonnene Opfer zu groß und entwirft unbekümmert um die innere Architektur von S. Petronio die Façade in den modischen Formen der Renaissance. Die eine Zeichnung (Fig. 24) ist offenbar in der Absicht gemacht, die Gliederung der Kirche in fünf Schiffe und die Abstufung der Höhenverhältnisse der letzteren auch außen anklingen zu lassen. Gegen seine bessere Ueberzeugung stützt Palladio eine Säulenordnung auf die andere, durchschneidet durch Thürgiebel das Säulengebälke und duldet im Rundbogen geschlossene Fenster ohne Zusammenhang zwischen den oberen Säulenstellungen. Es ist wahr, die Anordnung der Façade enthüllt deutlich die innere Eintheilung, unmöglich konnte aber Palladio an den verdorbenen Proportionen Freude haben, der klaren Verständlichkeit zu Liebe die Schönheit oder was er dafür hielt, preisgeben. Er rafft sich auf und zeichnet einen anderen Plan, in welchem eine einzige Säulenordnung dem Auge entgegentritt (Fig. 25). Sechs Säulen steigen bis zu dem Giebel empor und verleihen der Façade ein geschlossenes Wesen. Die

Harmonie der Verhältnisse stößt aber jetzt auf noch größere Schwierigkeiten. Die gewaltige Breite der Kirche hindert den ruhigen Aufbau in der Höhenrichtung. Die äußeren Nebenschiffe erscheinen als Anhängsel, die Fenster und Seitenportale lassen sich nur mühselig unterbringen. Er corrigirt in einer dritten Skizze auf demselben Blatte die Proportionen, gibt dem Mittelgiebel eine

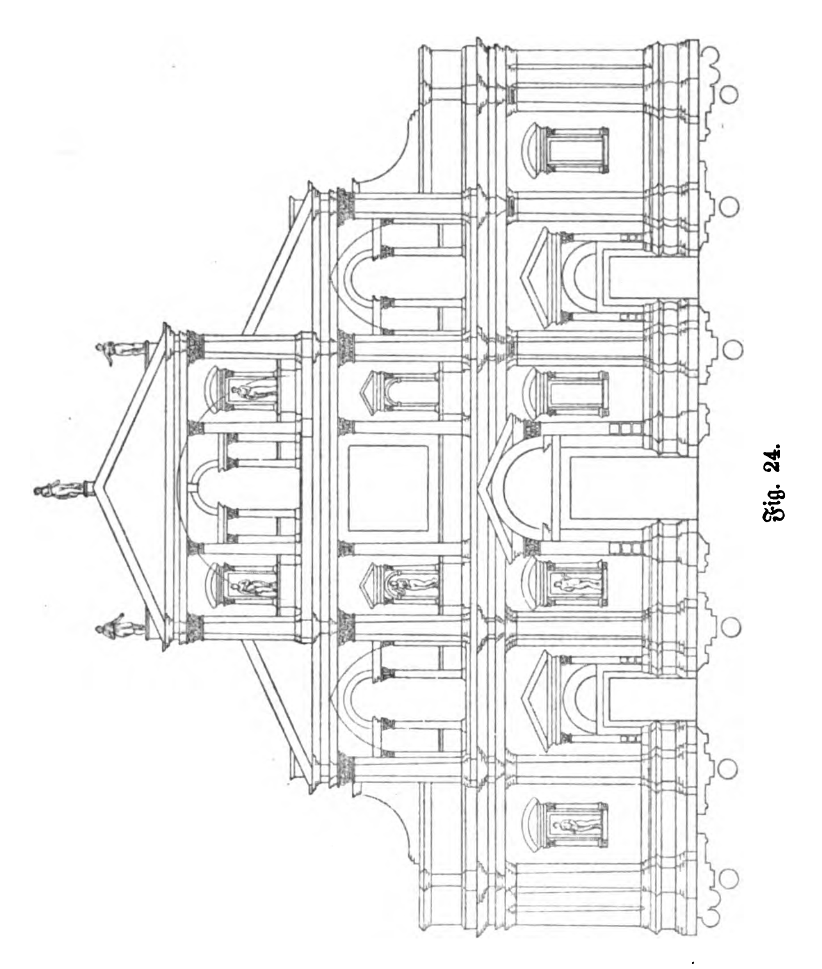


Fig. 24.

größere Höhe, vermehrt die Zahl der Halbgiebel. Die Schwierigkeiten bleiben, der Gesammteindruck wird nicht besser. Da versucht er es mit einem noch engeren Anschlusse an die Gothik

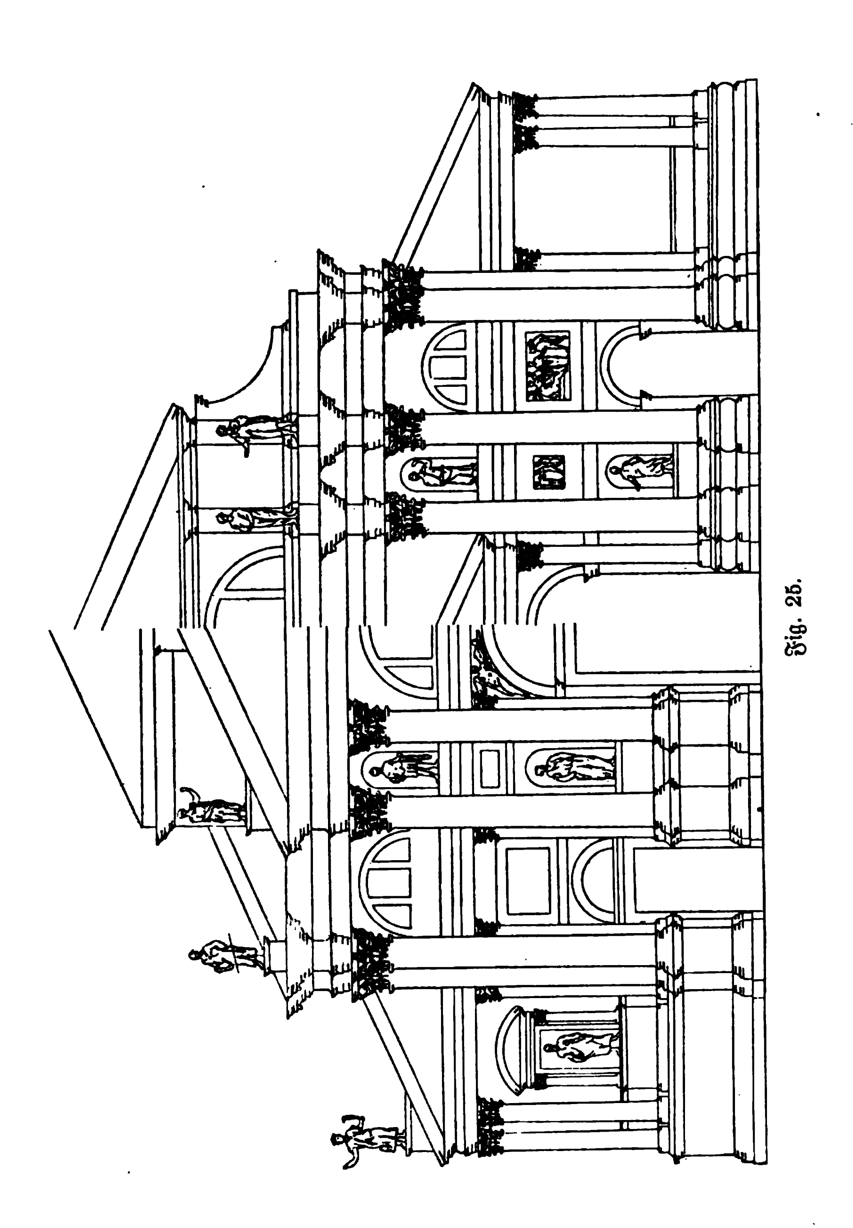
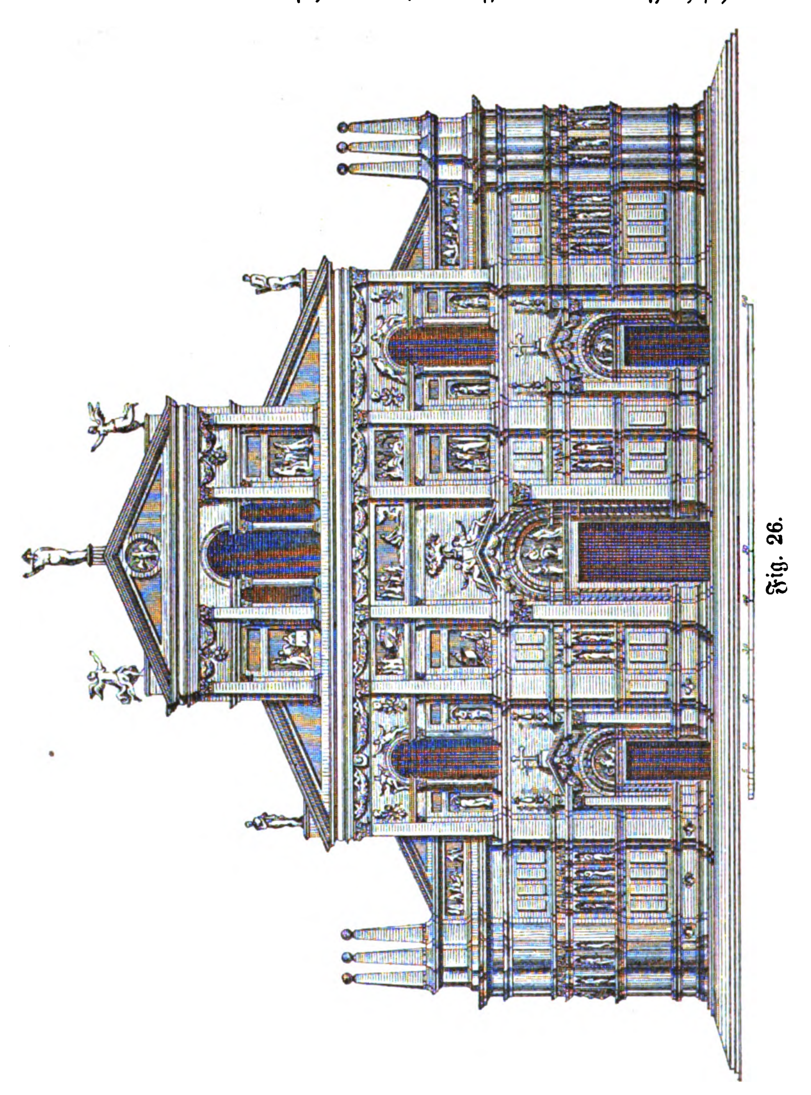


Fig. 25.

(Fig. 26). An die Stelle der Säulen treten abgestufte Pilaster, die Ecken krönt er mit Pyramiden, die offenbar an die gothischen


Fig. 26.

Spitzthürme, die Fialen, erinnern sollen. Die breiten Flächen zwischen den Pfeilern verwandelt er in Felder, zahlreiche Reliefs, Guirlanden und Festons beleben den Bau, Rundfiguren

krönen die Spitzen und Ecken der Giebel. Palladio ist mit sich selbst zufrieden. **Jo Andrea Palladio laudo il presente disegno** schreibt er unter den Entwurf. In Bologna aber, so scheint es, war man anderer Meinung. Auf der Grundlage seiner Entwürfe hatte Palladio mit dem Lokalarchitekten Terribilia verhandelt, mit diesem die Maße verabredet und Giovanni Pepoli die Versicherung gegeben, daß Alles gut gehen und die Façade ein vortreffliches Ansehen gewinnen werde. Endlich wird zur eigentlichen Bauführung geschritten.

Kaum aber steigen die Façadenpfeiler in die Höhe, als die Baumeister und Baubeflissenen von Bologna einen argen Lärm erheben. Sie behaupten, durch die Mischung gothischer und moderner Formen werde die Einheit und Harmonie des Baues gefährdet, sie bezweifeln selbst die Festigkeit und Tragkraft des neubegonnenen Werkes und schimpfen Palladios Entwurf eine architektonische Confusion. Giovanni Pepoli, die Hauptstütze Palladios in Bologna, ist in nicht geringer Verlegenheit. Er möchte seinen Schützling in Ehren halten und kann doch nicht die gegen dessen Plan gemachten Einwendungen rasch widerlegen. Palladio muß sich selbst rechtfertigen. Pepoli sendet ihm (November 1577) die Liste der Klagen und Ausstellungen, in der Ueberzeugung, wie er schreibt, daß es Palladio gelingen werde, alle Mißverständnisse zu beseitigen. Man kann es dem berühmten, von aller Welt bewunderten Vicentiner nicht verargen, daß er die herbe Kritik seiner Arbeit ungnädig aufnahm. Die Verwirrung, die er verursacht haben soll, schleudert er seinen Gegnern, den Freunden der Gothik, auf den Kopf. „Die deutsche Weise", ruft er ingrimmig aus, „könnte man eher eine Confusion als eine Architektur nennen." Es ist wahr, er hat in seinem Entwurfe korinthische und römische Säulen auf ein gothisches Basament gestellt. Haben denn aber die Alten nicht Aehnliches gethan? Die Rustica, die blos an den Kanten geglätteten Hausteine, die dorische Weise haben mit der korinthischen und römischen Ordnung auch nichts gemein, und dennoch hat sie die Antike verbunden, auf einen rustiken oder dorischen Unterbau ohne Bedenken korinthische und römische Säulen gesetzt. Das Leichte und Zierliche soll auf das Schwere und Starke folgen; so verfährt die Natur, die ja auch die Krone und Wipfel der Bäume mit leichten Blüthen schmückt, dem

Stamme Derbheit und Festigkeit verleiht; in derselben Weise verfuhren, die Natur nachahmend, die alten Künstler. Wie in diesem Falle die Kunstsitte der Griechen und Römer, so rechtfertigt ihn in anderen Fällen das eine oder andere bestimmte antike Bauwerk, oder des unantastbaren Vitruv deutliche Vorschrift. Wer will die Wahl seiner Detailformen tadeln, wenn er sich auf das Beispiel des Colosseums berufen kann, seine Gesimse drückend und schwer finden, wenn sie auch am Constantinsbogen vorkommen. Die flachen Giebel über den Thüren, der Reliefschmuck der Felder, die Blumengewinde und Festons mögen allerdings nicht im Einklange mit den Grundsätzen der Gothik stehen, sind aber nicht der Tempel von Jerusalem, die Tempel der Griechen und Aegypter würdigere Muster der Nachahmung? Sind nicht die angefochtenen Verhältnisse des Hauptportales ganz im Geiste Vitruvs ersonnen worden? „Ueberhaupt, was ist die Architektur Anderes als die Proportion der Glieder in einem Körper? Dieser muß mit jenen, die Glieder mit dem Gesammtkörper in einem harmonischen Verhältnisse stehen, wodurch jene Schönheit erreicht wird, welche die Griechen mit dem Namen der Eurhythmie bezeichnen.“ Dieses Gesetz hat Palladio bei seinem Entwurfe festgehalten und er müßte eigentlich dafür gelobt werden, wenn die Bologneser Kritiker andere als gemeine (bassi) gothische Bauten gesehen hätten. Trotz seiner geharnischten Vertheidigung, und obgleich Bolognini und Giacomo della Porta in Rom für ihn eintraten, blieb ihm die öffentliche Meinung in Bologna abhold. Auch seine Entwürfe wurden zu den übrigen in das Archiv zurückgelegt.

Wenn der Façadenbau solche Schwierigkeiten darbietet, wenn in der That die Vollendung der Façade erst in Aussicht steht, bis die ganze Kirche vor Alter wird ein Trümmerhaufen geworden sein, könnte man nicht von jener ganz oder theilweise absehen? In der Verzweiflung griff man endlich auch zu diesem Gedanken, und hieß den Plan, welcher der Façade einen mächtigen Portikus vorbaute, herzlich willkommen. Dieser Ausweg brachte aber keineswegs den Frieden. Denn auch jetzt bildeten sich wieder zwei Parteien. Die eine, mit Camillo Bolognini als Sprecher, widerrieth die Portikusanlage. Bei antiken Tempeln mögen Vorhallen wohl angebracht gewesen sein, bei Kirchen passen sie nicht, werden auch, wie die Jesuitenkirche in

Rom und andere neue Cultusbauten zeigen, nicht mehr angewendet. Sie ziehen den geräuschvollen profanen Handel in die Nähe der Kirchen und sind speziell bei S. Petronio nicht anzurathen, weil sie den Platz vor der Kirche einengen und damit den freien Ueberblick des Baues hemmen würden. Die andere Partei empfahl einen Portikus schon aus dem Grunde, daß dadurch das Geschwätz und der Marktverkehr, welcher bis jetzt den Gottesdienst in der Kirche störte, in die Vorhalle verwiesen würde. Sie rief ferner das Beispiel der altchristlichen Basiliken an und behauptete auch, bei der erhöhten Lage von S. Petronio werde ein Portikus dem Kirchenplatze nur zum Schmucke dienen und den letzteren keineswegs verkleinern. Palladio, gleichfalls um Rath angegangen, schlug die Sibyllinischen Bücher der modernen Architekur auf und da er im Vitruv den Portikus bei Tempelanlagen als Regel angegeben fand, so erklärte er sich unbedingt für einen solchen und sandte auch sofort (1579) den Entwurf zu einer zehnsäuligen Vorhalle ein. Am liebsten hätte er den Portikus, wie es bei den alten Peripteraltempeln vorkam, um den ganzen Bau herumgeführt. Die Sache kam schließlich an den päpstlichen Hof zur Entscheidung. Dort war man gegen einen Portikusbau und meinte in Bezug auf die anderen Schwierigkeiten, die sich in Bezug auf die Fortsetzung des Werkes erhoben hatten, man thäte am besten, auf die Einwölbung des Mittelschiffes zu verzichten und wie es in der lateranensischen Basilika und in S. Maria Maggiore geschehen, eine getäfelte Decke zu ziehen, überließ es aber am Ende den Lokalbehörden und den Bologneser Sachverständigen, über die Angelegenheit in das Reine zu kommen. Die zur rascheren Lösung der Bauaufgabe aufgeworfene Zwischenfrage hatte also nur eine neue Verschleppung gebracht. Durch die Anrufung der päpstlichen Autorität gewann man so viel, daß für den Weiterbau die goldene Mittelstraße empfohlen wurde. Es soll der gothische Stil nicht strenge eingehalten, aber auch nicht gänzlich verlassen werden, ein Theil der Façade soll der besseren Uebereinstimmung mit dem Alten zu Liebe gothische Formen zeigen, der andere in moderner Weise aufgeführt werden.

Im Jahre 1580 scheint endlich eine Einigung zu Stande zu kommen. Der Rath von Bologna faßt den definitiven Entschluß, den Bau nach Terribilias Plan, mit welchem Einzel-

heiten des Tebaldischen Entwurfes verbunden werden sollen, in Angriff zu nehmen. Wunderbar genug, daß nach so viel verwirrenden Zwischenfällen doch noch so viel Sinn für das Richtige sich erhielt. Denn im Ganzen läßt sich an Terribilias Plane — er ist oft, z. B. in Cicognaras Geschichte der Skulptur publizirt worden — nichts aussetzen. Er lehnt sich an das System der gothischen Façaden Mittelitaliens an, hält die innere Gliederung in fünf Schiffe auch in der äußeren Anordnung fest, und wenn er auch vorzugsweise nur durch eine reiche Dekoration wirkt, so enthält er doch in den gewaltigen Eckpfeilern, in den zahlreichen Giebeln und Fialen, in den mächtigen Spitzbogenfenstern über dem Mittelportale der gothischen Elemente genug, um sich der ursprünglichen Anlage harmonisch anzuschließen. Zum Ueberflusse, vielleicht um den Muth zu stählen, wird die zufällige Anwesenheit des Mailänder Dombaumeisters Pellegrini in Bologna benutzt, um nachträglich (1582) noch die Zustimmung einer Autorität zu gewinnen. Im Herzensgrunde wünscht Pellegrini einen gänzlichen Umbau nach antiken Grundsätzen. Denn nur auf diese Weise würde die vollendete Schönheit und die größte Sicherheit des Werkes erreicht werden. Da sich dieses aber als unthunlich erweist, so gibt er dem Plane Terribilias, der sich am meisten dem gothischen Stile nähert, seine Billigung. Höchstens könnte auf eine Erweiterung der Fenster Bedacht genommen und die Zahl der kleinen Thürmchen, welche unruhig wirken, verringert werden.

Es war jedoch das Verhängniß von S. Petronio, daß jeder Schritt näher zur Vollendung des Werkes auch einen Fall tiefer in die Verwirrung bedeuten sollte. Trotzdem, daß Alles offiziell festgestellt und endgiltig beschlossen war, begann gerade jetzt der heftigste Parteienkampf. Die Façade bildet zwar nicht mehr den Stein des Anstoßes. Ehe man an ihren Ausbau schreiten konnte, mußte das Mittelschiff geschlossen werden. Ueber die beste Gewölbeform traten nun die Meinungen und Ansichten wieder scharf auseinander. Die einheimischen Sachverständigen erhoben ihre Stimme gegen die Rathschläge der fremden Architekten, die mit Aerzten verglichen werden, welche einem Kranken Arzneien reichen, ohne ihm den Puls gefühlt, ja ohne ihn auch nur mit dem Auge erblickt zu haben. Wollte man den Fremden folgen, so würde das dem Werke zum größten

Schaden gereichen. Es verstehe sich von selbst, daß nur spitzbogige Kreuzgewölbe zur Anwendung kommen dürfen, und die von einer Seite geforderte Belastung der Pfeiler mit Architrav und Fries, um das Mittelschiff zu erhöhen, unterbleiben müsse. Fünf Sachverständige, unter ihnen Terribilia, treten dann am 25. August 1587 zu einer Berathung zusammen und formuliren noch einmal auf das Genaueste, wie die Wölbung, wie das Gerüste beschaffen sein müsse. Ihren Anträgen wird Folge gegeben und so der heimischen Kunst der Sieg über fremde Concurrenz verliehen. Aber unterdessen hat sich in Bologna selbst eine Gegenpartei gebildet, an deren Spitze der Schneider Carlo Cremona steht.

Von jeher übte die Gothik auf die Handwerkerkreise einen besonderen Zauber. Wird doch in derselben auf die eigentliche Werkarbeit kein geringer Nachdruck gelegt, das technische Element in den Vordergrund gerückt. Die Summe der Motive, in welcher sich die erfinderische Phantasie des Künstlers selbständig bewegen kann, erscheint nicht groß, auch geistreichen Einfällen, genialen Neuerungen wird eine enge Grenze gesetzt. Fachkünstler haben daher gewöhnlich erst einen geheimen Widerwillen zu überwinden, ehe sie sich von den riesenhaften und doch streng gebundenen Verhältnissen der gothischen Architektur gefangen nehmen lassen. Dem blos handwerksmäßig Gebildeten imponirt dagegen die streng geometrische Grundlage, sowohl der construktiven wie der dekorativen Glieder.[7]) In den einfachen Dreiecken und Vierecken, aus welchen die seltsamsten und verwickeltsten Formen hervorgehen, wähnt er eine magische Kraft verborgen, unwillkürlich lebt er sich, weil ihm die mathematische Begründung dunkel bleibt, in eine mystische Gedankenreihe hinein, sieht in der Quadratur und Triangulatur alle Bauglieder wie im Keime vorgebildet und knüpft an die Architektur die fremdartigsten Vorstellungen von Musik und Harmonie. Unserem Carlo Cremona begegnete das Gleiche. Daß sich der ehrenwerthe Schneider um den Bau von S. Petronio kümmerte, kann nicht befremden. Wir haben gesehen, wie sich alle Gemüther seit Menschenaltern mit derselben Angelegenheit beschäftigten und das Interesse für die Gothik in Bologna fortwährend genährt wurde. Cremona begnügte sich aber nicht wie die übrigen Bürger, im Allgemeinen für den alten Bau Partei

zu nehmen, er suchte sich ein tieferes Verständniß von der Sache zu verschaffen und griff nach dem nächsten, dem einzigen Buche, welches das Wesen der Gothik den Italienern zugänglich machte, nach Cesarianos Commentar zum Vitruv. Von Cesariano erzählt Vasari, daß er, „ein guter Geometer und Baumeister", in Mailand lebte, Bramantes Schüler war und den Vitruv erklärte. „Als er den versprochenen Lohn für sein Werk (1521) nicht empfing, gerieth er in solche Verzweiflung, daß er sehr wunderlich wurde, nicht mehr arbeiten wollte und völlig verwildert mehr wie ein Thier als wie ein Mensch sein Leben beschloß." Die letztere Behauptung ist eine Lüge, aber die Wunderlichkeit des Mannes wird Niemand bestreiten, der seinen Commentar zum Vitruv und namentlich seine Ansichten über die Gothik kennt. Diese sind aus dem Streben, die Kunstgriffe der deutschen Steinmetzen zu schematisiren und den Regeln Vitruvs auch in der mittelalterlichen Architektur Geltung zu verschaffen, hervorgegangen.

In Cesarianos Commentar fand Cremona „den vornehmsten und höchsten Steinmetzengrund des Triangels" verzeichnet und alle Proportionen auf die Grundlage des gleichseitigen Dreieckes zurückgeführt. Natürlich glaubte er sich im Besitze des Steines der Weisen. Er begann zu zeichnen, zu messen und zu vergleichen und da er entdeckte, daß die neuen Gewölbe in S. Petronio durchaus nicht nach dem System des gleichseitigen Dreieckes entworfen sind, mit diesem verglichen niedrig und stumpf erscheinen, so trat er öffentlich für seine verworfenen und verletzten Triangeln in die Schranken. Er gewann großen Anhang unter den Handwerkern und Bauarbeitern, dann aber auch unter den „gentiluomini principali della città." Den simpeln Schneider allein hätte man ausgelacht und leicht zum Schweigen gebracht, den Rücken gedeckt von den vornehmsten Bürgern Bolognas wurde er eine unabweisbare Autorität. Er vermochte zunächst das Eine: der Bau gerieth in Stocken. Es wurde nach Rom berichtet, wo Kardinal Montalto die Entscheidung über die Bauangelegenheiten Bolognas in den Händen hielt, und von Rom aus, daß beide Parteien gehört werden sollen, empfohlen. Die Sachverständigen werden wieder einberufen und Gutachten ihnen abgefordert. Diese schließen natürlich gegen den Schneider. Man kann immerhin der Regel vom

gleichseitigen Dreiecke eine gewisse Bedeutung zugestehen, und die „mathematischen und musikalischen Subtilitäten" Cremonas anerkennen, aber praktischen Werth besitzen sie nicht und was den gegenwärtigen Fall betrifft, so muß man sagen, daß die Wölbung, so wie sie ist, den guten Gesetzen der Architektur vollkommen entspricht und mit den Verhältnissen der übrigen Theile der Kirche trefflich übereinstimmt. Ja noch mehr, die Harmonie würde leiden und auch die Sicherheit des Baues gefährdet werden, wenn man auf Cremonas Rathschläge einginge und das Gewölbe erhöhte.

Daß auch der Architekt, welcher den Bau unmittelbar leitete, Francesco Terribilia, sich rührte, kann nicht Wunder nehmen. Gegen ihn waren Cremonas Angriffe zunächst gerichtet, für ihn die Vertheidigung eine bindende Pflicht. Er antwortete dem Schneider und rechtfertigte das eigene Verfahren in einer ausführlichen Denkschrift. Was Terribilia über die gothische Architektur sagt, spricht gerade nicht zu seinen Gunsten. Er hält sie für eine Nachahmung der korinthischen Säulenordnung, entsprungen den schlimmsten Zeiten des Verfalles. Als die Barbaren im römischen Reiche einfielen, ging auch die Kunst ihrer Schönheit verlustig. Die verdorbene und verworrene Manier setzten die Gothen oder Deutschen fort, sie vermengten ihre eigenen rohen Formen mit antiken Elementen und so entstand die Gothik, welche man eher eine Architektur des Mißbrauches als der gesetzmäßigen Regel nennen könnte. Unleugbar leidet dieselbe, wenn man sie mit antikem Maßstabe mißt, an zahlreichen Fehlern; sie würden aber nur greller hervortreten, wenn man einen gothisch begonnenen Bau in antiken Formen vollenden wollte. Dieß hieße einen italienischen Hut auf einen deutschen Rock pflanzen. Für einen Renaissancearchitekten erscheint die letztere Behauptung überraschend billig und das Zugeständniß, daß S. Petronio in Spitzbogen eingewölbt werden müsse, unerwartet groß. Durchaus verständig ist auch Alles, was Terribilia gegen den Schneider vorbringt. Wir lernen freilich Cremonas Aesthetik nur aus der Widerlegung des Gegners kennen. Weder Gaye, noch sonst jemand, dem das Archiv von S. Petronio zugänglich war, hat es der Mühe werth gefunden, des Schneiders Denkschriften und Proteste zu veröffentlichen. Gaye

nennt sie einfach absurd und das müssen sie gewesen sein, wenn anders nicht Terribilia Cremonas Sätze fälschte.[8])

Der gute Mann glaubte seine Meinungen recht stark zu begründen und unwiderleglich hinzustellen, wenn er sie mit vieler Gelehrsamkeit aufputzte. Er hielt sich nicht an Cesariano allein, sondern citirte auch Vitruv und Leon Battista Alberti als Gewährsmänner und warf mit den Namen Euclids und Aristoxenes herum. Damit gab er dem gewandten Gegner arge Blößen. Ganz richtig erwidert Terribilia, er sei in einem groben Irrthum, wenn er annehme, weil bei einem gothischen Baue das gleichseitige Dreieck herrsche, müsse es überall als Grundlage festgehalten werden, er habe ferner übersehen, daß die Quelle seiner Wissenschaft, Cesariano selbst die Triangulatur nur „gleichsam" eine Regel nenne und Vitruvs Autorität am wenigsten von ihm als Autorität angerufen werden könne, welcher hochmüthig über die Unwissenheit der Alten sich äußere. Vollends Leon Battista Alberti sei von dem Schneider nicht verstanden worden. Wenn dieser an den Architekten die Forderung stelle, auch in der Geometrie, Philosophie und Musik bewandert zu sein, so wolle er damit nicht sagen, ein Bauwerk sei eine geometrische, musikalische oder philosophische Schöpfung, sondern einfach auf die Nothwendigkeit einer reicheren Bildung der Künstler hinweisen, damit sie das Schöne von dem Häßlichen besser unterscheiden und eine schärfere Urtheilskraft gewinnen. Terribilia spottet schließlich des Schneiders, der die Logik mit einer gar zu groben Elle messe, während die greifbare Architektur sich ihm zu einer geometrischen Mystik verflüchtige. Aus der Heftigkeit seines Tones ersieht man aber, daß ihm doch bange war, nicht alle Welt werde von der Absurdität der Schneidergothik überzeugt sein. Und seine Furcht war, wie der Antrag des Kardinals Montalto, beide Parteien sollen in Rom sich auseinandersetzen, zeigt, nicht unbegründet. Schade, daß es dazu nicht kam. Der simple Schneider und der gelehrte Künstler als Turnierritter hätten ein anziehendes Schauspiel abgegeben. Soweit hatte aber doch die Agitation Cremonas Wirkung geübt, daß die Cavaliere und Architekten Fontana und Giacomo della Porta nach Bologna gesandt wurden, um hier Recht zu sprechen. Welche Entscheidung dieselben fällten, kann man sich denken. Fontana hatte schon einmal, als er in wahrem

Galgenhumor den Obelisk auf dem Petrusplatze aufzurichten unternommen hatte, vor der rohen Praxis sich beugen müssen. Es war nicht anzunehmen, daß er jetzt das Handwerk auf Kosten der gelehrten Kunst begünstigen würde.

Die Urkunden schweigen über das fernere Schicksal Carlo Cremonas. Wir haben allen Grund zu vermuthen, der Petition der Sachverständigen sei Folge gegeben worden, welche baten: „der Legat möge dem Schneider und seinen Anhängern befehlen, sich um ihre Krambuden zu kümmern, nicht über Dinge den Mund zu öffnen, über welche zu urtheilen sie nicht berufen sind, nicht das Volk aufzuhetzen und Skandal zu erregen." Mit andern Worten, ein bekanntes Sprichwort wurde leicht abgeändert und dem letzten Vertheidiger und Märtyrer der Gothik in Italien gerathen: Schneider, bleibe bei deiner Elle! Die Kirche S. Petronio harrt aber bis zu dieser Stunde der Vollendung.

Erläuterungen und Belege.

1) Sighart (Gesch. d. bild. K. in Bayern S. 743) sagt: „Hoffstadt, Beamter am Stadtgericht München, dann Appellrath in Aschaffenburg, hat durch sein „Gothisches Abc" zuerst das praktische Verständniß der Gothik aufgeschlossen. Er machte auch Pläne zu gothischen Bauten und erklärte in Begeisterung, er wollte, wenn er einen gothischen Dom bauen dürfte, nach Vollendung desselben sich von der Spitze herabstürzen. Merkwürdig ist, daß für die Restauration der so gesetzmäßigen Gothik meist Dilettanten, und zwar Juristen, thätig waren, so außer Hoffstadt noch Puttrich, Reichensperger, Schnaase u. A." Die von Sighart gemachte Beobachtung könnte noch durch zahlreiche andere Beispiele bestätigt werden. Doch muß man sich hüten, darauf weitere Schlüsse zu bauen und etwa einen innern Zusammenhang zwischen dem gothischen Bausystem und dem besonderen juristischen ingenium zu vermuthen.

2) Die Quellen, welche für die Geschichte des mailänder Domes in diesem Aufsatz (er erschien zuerst in abgekürzter Form in den Grenzboten 1858 I. S. 121) benutzt wurden, sind: Milanesi, documenti per la storia dell' arte senese II, p. 429 sqq.; Jacob

von Königshofen, Elsässische Chronik, in Druck gegeben von Dr. Johann Schiltern 1698. S. 561.

3) Gayes Carteggio inedito d'artisti II. p. 140, 152, 358; III. p. 316—490. Vgl. ferner: Opere del Conte Algarotti, Livorno 1765. VI. p. 214 und Cicognara, storia della scultura I. 48.

4) Das Gesuch der Offizialen ist bei Gotti, Vita di Michelangelo Buonarroti II. 60 abgedruckt.

5) Terribilias gothischen Façadenentwurf hat Cicognara I. tav. III in verkleinertem Maßstabe reproduzirt.

6) Les bâtimens et les desseins de André Palladio recueillis et illustrés par Octave Bertotti Scamozzi. Vicenza 1786. IV. tav. 18—20.

7) Vgl. darüber wie über die vermeintliche Symbolik des gothischen Stiles und die angeblichen Mysterien (die Grundzahlen, Grundmaße und Grundfiguren) Schnaase, Gesch. d. b. Künste, IV, 1, S. 287 ff.

8) Gayes (Carteggio III, p. 507) Worte sind: Esiste nel citato archivio di Bologna il parere di Cremona dell anno 1589, il quale mi sembra si assurdo che non ho voluto riprodurlo.

Universitäts-Buchdruckerei von Carl Georgi in Bonn.

Bilder

aus der

neueren Kunstgeschichte.

Bilder

aus der

neueren Kunstgeschichte

von

Anton Springer.

Zweite vermehrte und verbesserte Auflage mit Illustrationen.

Zweiter Band.

Bonn,
bei Adolph Marcus.
1886.

Inhalt des II. Bandes.

	Seite
Der altdeutsche Holzschnitt und Kupferstich	1
Dürers Entwickelungsgang	43
Die deutsche Baukunst im sechszehnten Jahrhundert	127
Rembrandt und seine Genossen	169
Der Rococostil	211
Die Kunst während der französischen Revolution	265
Die Wege und Ziele der gegenwärtigen Kunst	301
Kunstkenner und Kunsthistoriker	377
Register	405

11.

Der altdeutsche Holzschnitt und Kupferstich.

Wir haben keinen deutschen Vasari, kein Werk, welches ähnlich wie das berühmte Buch des italienischen Malers und Schriftstellers uns aus unmittelbarer Anschauung von dem Wirken der altdeutschen Künstler Kunde brächte. Die Anfänge des italienischen Werkes greifen freilich in frühe Jahrhunderte zurück, von deren Leben Vasari nur eine trübe, dürftige Kunde besaß. Für manche Richtungen der Kunst ist ihm das Verständniß verloren gegangen. Der Mehrzahl der Helden aber, deren Leben er schildert, steht er als Zeitgenosse gegenüber und dieser Umstand verleiht seiner Erzählung eine Frische und Lebendigkeit, die gar viele Fehler in der Anlage und Ausführung des Buches vergessen macht. Kein deutscher Schriftsteller des sechszehnten Jahrhunderts hat sich die gleiche Aufgabe gestellt. Erst späteren Zeiten verdanken wir in der Regel, was wir von den Lebensverhältnissen unserer alten Meister erfahren. Kein Wunder, daß unser Wissen darüber dürftig ausfällt, kein Wunder auch, daß sich die Meinung verbreitet hat, jene Männer wären eigentlich stets mißachtet gewesen, schon die unmittelbaren Zeitgenossen eines Dürer und Holbein hätten sich um die heimische Art wenig gekümmert, sie nicht gewürdigt und nach deutscher Unsitte dem fremden Wesen gehuldigt. Dieser Meinung muß widersprochen werden. Ist auch der Reichthum an litterarischen Quellen für unsere ältere Kunstgeschichte nicht groß, so genügen sie doch nach Zahl und innerem Werthe, in uns die entgegengesetzte Ueberzeugung zu wecken und ein vollgiltiges Zeugniß, daß die heimische Kunst auch von den unmittelbaren Zeitgenossen verstanden und geschätzt wurde, abzulegen. Da ist z. B. der alte tüchtige Straßburger Buchdrucker Bernhard Jobin, der von sich selbst sagt, er sei „der kunst des Malens ein ungeübter, doch ohn rhum zü melden, ein geneigter und ergebener.“ Er behauptet nicht zu viel. Wenn man die lange Reihe der

von ihm gedruckten und verlegten Bücher durchsieht, bekommt man Achtung nicht allein vor dem Umfange seines Betriebes, sondern auch vor der Gediegenheit seines künstlerischen Sinnes. An illustrirten Werken fand er sein größtes Behagen und aus seinen Pressen gingen alljährlich stattliche Folianten hervor, deren Inhalt vielleicht gegenwärtig veraltet ist, deren künstlerische Ausstattung uns aber noch heutzutage Respekt einflößt. Ueberhaupt ist das Verdienst, welches sich die deutschen Buchdrucker des sechszehnten Jahrhunderts, die Koberger in Nürnberg, die Schönsperger und Steyner in Augsburg, die Egenolph und Feyerabend in Frankfurt, die Froben und Cratander in Basel, die Grieninger und Jobin in Straßburg um die Entwickelung des Holzschnittes erworben haben, nicht hoch genug anzuschlagen, wenn es auch nur selten gebührend gewürdigt wurde. Unser Holzschnitt wäre vorzeitig abgestorben, wenn ihm nicht die Buchdrucker, theilweise selbst Formschneider, Beschäftigung und Förderung gegeben hätten.

Unser Jobin verlegte im Jahre 1573 ein biographisches Werk über die Päpste, welches der Veronenser Onuphrius Panvinius, mit Kupferstichen geschmückt, 1570 in Rom herausgegeben hatte. Fischart, der deutsche Rabelais, besorgte die Uebersetzung des Textes, Jobins „lieber Gevatter" Tobias Stimmer, der fruchtbare, durch Erfindungskraft und Formensinn gleich ausgezeichnete Künstler schnitt die italienischen Kupferstiche in Holz nach. In der Vorrede zu den „Eygenwissenlichen und wolgedenkwürdigen Conterfeytungen oder Antlitzgestaltungen der Römischen Bäbst" ergeht sich Jobin ausführlich über die künstlerischen Zustände seiner Zeit.

Es sei nicht zu verwundern, sagt Jobin, daß sich in seinen Tagen der Streit über die künstlerischen Vorzüge der einen und der anderen Nation rege, da ja eine ähnliche Eifersucht die ältesten und herrlichsten Nationen, die Chaldäer, Aegypter und die „eigenrhümigen Griechen" beherrscht habe. Namentlich die Italiener nehmen für sich gleichsam das Monopol künstlerischer Begabung in Anspruch und behaupten, die beste Uebung und der Ursprung der Künste sei bei ihnen zu finden. Dieser hauptsächlich durch Vasari weitverbreiteten Ansicht tritt Jobin entgegen. Keinem Volke sind die Gaben und Gnaden Gottes ganz verkürzt und abgeschlagen, keine Nation hat ein ausschließliches

Erbrecht auf natürliche Anlagen und künstlerische Neigungen. Am wenigsten stehen die Deutschen den Italienern darin nach. „Ich wolte einen ebenso großen catalogum der unseren berümtesten und herrlichsten Maler, als offtgeregter Georgius Vasari aufstellen," der nur dadurch seiner Meinung den Schein der Wahrheit verleiht, daß er die Verdienste der Deutschen fälschlich verleugnet, heimtückisch verschweigt und verkleinert. Als ob nicht bereits „bei des Rotbarten Kaisers Friedrich Zeiten in Deutschland eben so gut Gemälde zu finden wären, als des stolzen Cimabue Werke sind." Muß doch Vasari „wider seinen Willen" zugeben, daß die „Baumeisterei, deren sonst die Italiener groß erfahren sein wollen, um das 1333. Jahr von einem Deutschen, Wilhelm genannt, sei verbessert worden und daß Alesso Baldovinetti das gründliche Glasmalen und Musiren um das 1389. Jahr von einem Deutschen, der gegen Rom gewallt, gelernt habe." Die sonnenhelle Wahrheit hat Vasari doch soweit in die Augen geschienen, daß er den Ruhm der unschätzbaren Erfindung der Oelmalerei dem wahren Urheber, einem Niederdeutschen Johannes van Eyck, welcher sie um das 1440. Jahr aus der Alchymie entwickelt, zustellen mußte. Er trug aber dennoch aus unzeitiger Liebe zu seinem Vaterlande nicht Scheu, die Erfindung des Kupferstiches einem Florentiner, dem Maso Finiguerra zuzumessen, „so doch mehr als gewiß, daß Martin Schön, nachdem er zu dem Stechen durch seine zwei Lehrmeister, deren einer Ruprecht Rüst geheißen, um das 1430. Jahr ist angewiesen gewesen, solche Kunst erstlich in Uebung, Ruf und Gang gerichtet hat." Diese kritischen Bemerkungen Jobins erheischen zwar selbst wieder mannigfache kritische Berichtigung. Erfreulich bleibt aber immerhin der Eifer, mit welchem er sich seines Vaterlandes annimmt und der Künstlerkatalog, welchen er seiner Polemik gegen Vasari folgen läßt, besitzt nicht allein als eine historische Urkunde, sondern auch als ein lebendiges Zeugniß, wie hoch man im sechszehnten Jahrhundert die heimischen Künstler hielt, großen Werth.

„Albrecht Dürer, dessen Fleißes im Reißen und Stechen sich noch heutigen Tages alle Völkern verwundern, hat eine solche Anzahl fürnehmer Maler hin und wieder in Hochdeutschland erwecket, daß sie an Menge und Kunst gewißlich keiner Nation den Platz räumen. Denn ihm sind im Flach- und

Farbmalen bald rühmlich gefolget: Aldo Grawe, Sebald Behem in Frankfort, Mathis von Aschaffenburg, dessen köstlich Gemäl zu Issna (Issenheim im Elsaß) zu sehen, Lamprecht Schwab, Lamprecht Lombard zu Lüttich, Johan Mabuse, Johan Mey, Amberger, Jost von Cleve, Jacob Sigmeyer, Johan Schäufelein, Jörg Bentz zu Nürnberg, Johan Burgmeyer zu Augsburg, Manuel Deutsch zu Bern, Lucas Cranacher zu Wittenberg, Johan Baldung, Heinrich Vogtherr, Widitz, alle drei zu Straßburg, Virgilius Solis zu Nürnberg, Johann Thufel, Florian Abel, Jos Amman zu Zürich, Thobias Fend zu Preslau, beyde Bockperger. Und daß ich es mit den zwei fürtrefflichsten beschließe, so kann ich nicht ohne rhümliche Meldung gedencken der recht Kunstsinnigen Johan Holbein Burgern zu Basel und Tobias Stimmern von Schaffhausen."

Jobin steht mit seinem Patriotismus keineswegs allein. Daniel Specklin, der geniale Kriegsbaumeister des sechszehnten Jahrhunderts, führt in seinen „Architekturen der Festungen, wie die zu unseren Zeiten mögen erbauen werden," die gleiche Sprache.[1]) Unter den Gründen, die ihn zum Niederschreiben dieses berühmten Werkes (1589) bewogen, führt er vornehmlich auch den Aerger über die hochmüthigen Italiener an, „welche alles auf sich zu ziehen und die übrige Welt als Kinder und Gänse zu betrachten lieben." Und doch kommt „in den subtilen Künsten das schönste Schreinerwerk, Malen, Kupferstechen, Gießen alles zum schärffsten von uns Deutschen her, trutz ganzem Italien." Daß in diesem Satze keine Ueberhebung liege, beweist er durch das Zeugniß eines Italieners, des Paulus Jovius, welcher bekennt, daß „durch die heimliche Wirkung des Gestirn, durch den kalten scharfen Nordwind die vorigen groben Ingenia also erweckt sind, daß sie jetzt auch die höchsten Künste hervorbringen, — den weisen Griechen und uns schläfrigen Italienern zur ewigen Schande — und die letztern nach guten Werkmeistern in Deutschland schicken müssen."

Jobins und Specklins eifrige Vertheidigung der heimischen Kunstarten findet einen wichtigen Bundesgenossen in dem Würzburger Medicus und Mathematicus Walter Rivius, dem Uebersetzer und Commentator Vitruvs.[2]) Seine Begeisterung für Vitruv und die Alten befreit ihn von dem Verdachte engherzigen Patriotismus, der das Fremde, nur weil es fremd

ist, verachtet, das fleißige Studium italienischer Kunstschriftsteller deutet einen unbefangenen Standpunkt an. Aber auch Rivius fühlt sich in seinem Buche „Vitruvius teutsch 1548" verpflichtet, für die deutsche Kunst einzutreten und insbesondere für ihren glänzendsten Vertreter, Albrecht Dürer, eine Lanze zu brechen. Er stellt ihn, einen Lobspruch des Erasmus von Rotterdam wiederholend,[3]) hoch über Apelles. „Wäre zu hoffen, daß diese beiden der Kunst halber streiten würden: Apelles müßte dem Dürer weichen, den Platz und Preis lassen. Denn obwohl der Apelles in der Kunst der Malerei also wohl erfahren, daß man ihm seine Werke nicht schelten oder tadeln mochte, allein daß er ob der Arbeit zuviel fleißig, hat doch dieser Apelles zu seiner Kunst ein Behelf der Farben haben müssen, damit er seinen Werken eine Gestalt gebe, welche aber der Dürer, wiewohl er des Malens und Vertheilung und Anlegen der Farben eben also wohl berichtet gewesen, doch in seinen Kunststucken nicht bedurft. Dann er allein mit schwarzen Linien und Strichlein alles das, so ihm vorkommen ohne allen Behelf der Farben dermaßen lebhaft und künstlich gerissen und gestochen vor Augen gestellt, auch solche Dinge, so man vermeint unmögliche zu sein, dermaßen vorgebildet hat, daß solches also künstlicher und wo man es mit Farben zieren wollte, ganz und gar versudeln und verderben würde. Denn wie man mag immer erdenken, es sei Licht, Tag, Finster, Schatten, die Verkürzung der Ferne und Weite und dergleichen, daß dieser Dürer nicht ganz künstlich und mit solchem großen Fleiße mit schwarzen Strichlein oder Lineamenten allein vor Augen gestellt hat, als ob es da wäre und lebte; auch wie gesagt, die Dinge, so sich nicht malen lassen wollen ohne besonderen großen trefflichen Verstand als die Elemente, Feuer, Schein und Glanz, Donner, Hagel und Blitz und dergleichen Witterung, wie auch mancherlei Anfechtung und Bewegung des Gemüthes in Zorn, Trauer, Leid und Freud, dann er die menschlichen Personen in solcher Gestalt dermalen künstlich vorgemalt, daß man sie nicht allein für lebendig achten möchte, sondern auch durch ihre Geberde vermeint, ihre Gedanken und Gemüth zu merken und das viel mehr die Stimme zu erkennen, welches er ohne alle Farben zu wegen bringen vermochte. Darum er ohne alle Widerrede vortrefflicher in solcher Kunst, wenn der Apelles, so sich der Farben

hat behelfen müssen, geachtet und von allen künstlichen Malern gehalten werden soll."

Uns überrascht die hohe Meinung, welche auch welterfahrene Leute des sechszehnten Jahrhunderts, Zeitgenossen der blendenden italienischen Kunstherrlichkeit von der vaterländischen Kunstweise hegten. Noch größeres Staunen erregt aber die Motivirung des Wohlgefallens. Was schon Jobins Künstlerkatalog, die Aufzählung der Maler, Kupferstecher und Holzschneider in demselben Athemzuge verrieth, enthüllt uns vollends deutlich des Rivius breitspurige aber wohldurchdachte Rede: der Kupferstich und der Holzschnitt galten im sechszehnten Jahrhunderte mit der Malerei gleichberechtigt, in jenen Kunstzweigen erkannte man den wahren Kern, den eigenthümlichen Ausdruck der deutschen Phantasie. Solche Schätzung des Kupferstiches und Holzschnittes entspricht nicht ganz der auch heutzutage noch landläufigen Ansicht.

Der Humorist, welcher sich über die Steckenpferde großer Kinder lustig macht, verfehlt nicht auch die Liebhaberei für Stiche unter denselben aufzuzählen und in der Galerie moderner Sonderlinge nimmt der Kupferstichsammler einen hervorragenden Platz ein. Der Kupferstichsammler ist ein Mann, der kleine vergilbte Blättchen voll verzeichneter Figuren mit Gold aufwiegt, der auf den breiten weißen Papierrand und das Wasserzeichen mehr achtet als auf die Vorzüge der Darstellung, der das Rare mit dem Schönen verwechselt, und gar häufig halbfertige Blätter den vollendeten vorzieht. So ungünstig urtheilt über den Kupferstich und den Holzschnitt nicht blos der Kunstpöbel. Auch ernste Männer, welche ihre Meinung nicht am gemeinen Markte sich holen, legen ihm keinen großen Werth bei, auch Fachschriftsteller verweisen die Geschichte der beiden Kunstzweige in den Anhang, gleichsam als ob dieselben mit der inneren Entwickelung der Kunst nichts gemein hätten, die mannigfachen Wandlungen der Phantasie sich an derselben nur in geringem Grade offenbarten. Wer hat nun Recht, die modernen Verächter des Kupferstiches oder der alte Rivius, welcher Dürer gerade wegen seiner Thätigkeit als Kupferstecher noch über den Maler Apelles setzt? Binnen wenigen Jahren wird hoffentlich darüber kein Streit herrschen. In jeder wohl eingerichteten Kunstsammlung gibt man jetzt dem Besucher Gelegenheit, auch

die Blätter des Grabstichels und des Schneidemessers bequem zu betrachten; mit Hilfe der Photographie wird die Kenntniß der Kupferstiche und Holzschnitte in Kreisen verbreitet, die noch vor kurzer Zeit kaum eine Ahnung von dem Reichthume, der in diesem Materiale aufgespeichert ist, besaßen. Die Früchte des erleichterten Studiums der Kupferstichkunst werden sich bald zeigen. Gegenwärtig klingt aber die Behauptung von dem gleichen Rechte der Stiche und Schnitte mit den farbigen Gemälden noch vielfach paradox und muß daher eingehender erörtert werden. Sie bezieht sich jedoch nur auf die alten Kupferstiche und Holzschnitte aus dem sechszehnten Jahrhunderte, auf die Zeit, in welcher der Kupferstecher und Holzschneider auch der Zeichner seiner Blätter war oder die Zeichnungen doch wenigstens ausschließlich mit Rücksicht darauf, daß sie in Kupfer gestochen, in Holz geschnitten werden sollten, angefertigt wurden.

Die Geschichte des Kupferstiches zählt zwei scharf von einander getrennte Perioden auf. In der späteren, welche vom Schlusse des sechszehnten Jahrhundertes anhebt, schränkt der Kupferstecher seine Aufgabe auf die möglichst treue Reproduktion eines Vorbildes ein, das ursprünglich in einem anderen Materiale z. B. in der Oelmalerei geschaffen und gedacht wurde. Als Techniker, in der virtuosen Handhabung des Instrumentes überragt er weitaus seine Vorgänger; er versteht es vortrefflich, durch die mannigfachen Strichführungen hier die verschiedenen Töne des Colorites nachzuahmen, dort die plastische Rundung wiederzugeben; geschickt weiß er sich in dem Stile seines Musters zurecht zu finden; liebevoll, mit Aufopferung seiner Individualität, geht er auf die Eigenheiten des Originales ein und bringt sie zu voller Geltung.

Der Kupferstecher seit Goltzius Zeiten hört nicht auf Künstler zu sein. Man muß künstlerisch fühlen, man muß gleichfalls eine lebendige Phantasie, einen fein gebildeten Formensinn besitzen, um den Spuren eines schöpferischen Geistes so genau folgen zu können. Der Kupferstich selbst aber, als die bloße, wenn auch geistvolle Wiederholung eines bereits selbständig bestehenden Kunstwerkes kann nicht mehr auf die gleiche kunsthistorische Bedeutung den Anspruch erheben, wie die alten obgleich in der Technik viel einfacheren Originalblätter. Es mag durch Edelinck und namentlich durch die französische Stecher-

schule des siebenzehnten Jahrhunderts, durch Masson, Drevet u. A. die Wirkungskraft des Grabstichels unendlich erweitert worden sein, es mag Cornel Visschers lebendige Wiedergabe gemalter Bildnisse, Willes Verständniß der holländischen Genremaler unsere Bewunderung erregen, es mag endlich die Vorliebe Morghens, Desnoyers für die Werke der großen Italiener unseren Geschmack veredelt haben: die Summe unserer Kunstkenntnisse wurde durch die Stiche dieser Meister nicht vermehrt. So groß ihre technischen Vorzüge auch sind, so anerkennenswerth das Verdienst, daß sie durch die vollendete Nachbildung aller bedeutenden Schöpfungen die letzteren auch solchen Kreisen zugänglich machten, welche der Anschauung der Originale entbehren müssen: in einem Punkte werden sie von ihren alten Fachgenossen, den Kupferstechern — und auch den Holzschneidern — des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts übertroffen. Diese schaffen Originalcompositionen, enthüllen uns eine stattliche Reihe künstlerisch gefaßter Gedanken, die auf keine andere Art verkörpert wurden, theilweise gar nicht anders verkörpert werden konnten. Auch dann gilt die Behauptung, wenn die Composition nicht eigenhändig von dem Künstler, der sie entworfen hatte, gestochen oder geschnitten wurde. Denn auch in diesem Falle blieb die Rücksicht auf das Material und dessen Wirkungskraft bei dem Zeichner maßgebend.

Als Ergänzung der malerischen Thätigkeit haben wir demnach den alten Kupferstich und Holzschnitt aufzufassen. Namentlich das Bild der altdeutschen Kunst wird erst durch die Betrachtung der letzteren vollständig, und nicht nur vollständig, sondern erst auf diese Weise in das rechte helle Licht gestellt. Im Kupferstiche und Holzschnitte erging sich die Phantasie der deutschen Künstler des sechszehnten Jahrhunderts am freiesten, hier offenbart sich ihre künstlerische Natur am glänzendsten, hier fanden sie erst den rechten Mittelpunkt für ihre Wirksamkeit und ihre schöpferische Begabung.

Die Werthschätzung der altdeutschen Kunst ruht bekanntlich auf schwachem Grunde. Auch wenn wir mit Worten des Lobes und Preises nicht kargen und uns ruhmredig über die Gediegenheit altdeutscher Kunstwerke äußern, insgeheim seufzen wir doch über die peinliche Langweile, welche die Mehrzahl dieser gediegenen Werke erregt. Und ist es denn schließlich ein

so großes Verbrechen, in Cranachs nackten Frauengestalten nicht die höchste ideale Schönheit verkörpert zu sehen, in Altdorfers Alexanderschlacht den historischen Ernst zu vermissen? Es läßt sich nicht leugnen, daß die nordische Malerei im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts der Vollendung näher stand als in der Reformationsperiode. Wir kennen wenige Werke der späteren Zeit, welche sich in Lebendigkeit des Ausdruckes, zierlich anmuthigen Formen, gesättigter Farbengluth mit dem Kölner Dombilde messen dürfen und vollends die Gemälde der Eycks und ihrer nächsten Nachfolger überragen weithin die Schöpfungen der jüngeren oberdeutschen Schulen. Nur im Rosenkranzbilde, der Frucht seines venetianischen Aufenthaltes und in den Schöpfungen seiner letzten Lebensjahre besiegte Albrecht Dürer seinen spröden Sinn für das Malerische, nur Hans Holbein offenbart eine bereits von Hause aus auf das Malerische angelegte reiche Natur. Bei diesem tritt allerdings die Farbe nicht als etwas Aeußerliches zu dem bereits fertig gedachten Werke hinzu, während schon Dürer gar häufig den Pinsel wie einen feingespitzten Zeichenstift handhabt und vollends die übrigen Zeitgenossen sich nutzlos bemühen, Gedanken und Form, Zeichnung und Colorit harmonisch zu verbinden. Folgt daraus der Verfall der deutschen Kunst? Keineswegs, nur eine Veränderung in der Wahl des Materials. Zur rechten Zeit erinnern wir uns der Worte des Rivius, der den Kupferstecher Dürer über den Maler Apelles stellt und lassen uns von dem Urtheile des sonst neidischen Auslandes und der gewöhnlich unbilligen, hochmüthig auf uns herabsehenden Italiener leiten. Cochläus erzählt, daß die fremden Kaufleute, welche nach Nürnberg handelten, gern Kunstwerke als Rückfracht nahmen und dieselben in ferne Landschaften verführten.[4]) Von Michelangelo wissen wir, daß er sich für deutsche Kunstschöpfungen in so hohem Grade interessirte, daß er selbst die mühselige Arbeit des Copirens nicht scheute, und ebenso ist Dürers ehrenvolle Anerkennung durch Raffael bekannt. Daß sich zahlreiche italienische Maler von den Produkten deutscher Phantasie nährten, diese fälschten, um Ruhm zu gewinnen, unter ihrem eigenen Namen herausgaben, würden wir durch Vergleichung errathen, auch wenn es nicht Vasari widerwillig genug berichtete. Es muß also doch die altdeutsche Kunst des sechszehnten Jahrhunderts eine beson-

dere Natur, eine ungewöhnliche Anziehungskraft besessen haben. Sie hatte sie auch, aber nur soweit sie durch den Kupferstich und Holzschnitt vertreten wurde. Die gestochenen und geschnittenen Blätter führten die fremden Kaufleute aus Nürnberg aus, einen Stich Schongauers copirt der jungendliche Michelangelo, Dürers Holzschnittwerk ahmt Marcanton, Raffaels Schüler nach, deutsche Kupferstiche benutzten italienische Künstler, Marco da Ravenna, Niccolo Alunno, Andrea del Sarto, Pontormo, Ubaldini, um ihre Compositionen reicher und tiefer zu gestalten. In den Kupferstichen und Holzschnitten erkannten die Italiener den reinsten Ausdruck der deutschen Phantasie, entdeckten sie deutliche Anklänge an das künstlerische Wesen, welchem sie selbst in der sogenannten Renaissance huldigten.[5])

Ein kurzer Ueberblick der geschichtlichen Entwickelung, eine gedrängte Schilderung der Technik der beiden Kunstgattungen wird genügen, die Sache vollkommen verständlich zu machen.

Die Anfänge des Kupferstiches und Holzschnittes sind begreiflicher Weise in ein dichtes Dunkel gehüllt. Bei den ersten Versuchen hatte man keine Ahnung von dem künftigen Werthe des neuen Verfahrens und als das letztere künstlerisch ausgebildet war, dachte man nicht mehr an den vielfach verschlungenen Weg, welcher bis dahin war zurückgelegt worden. Ueber einen Umstand müssen wir uns klar werden. Die Erfindung des Kupferstiches und Holzschnittes ist nicht in die Zeit zu setzen, in welcher man zuerst in eine Metallplatte Linien eingrub oder von einem Holzstocke den Grund ausschnitt, so daß nur die Zeichnung erhöht stehen blieb, dieselbe datirt vielmehr erst von dem Augenblicke, in welchem der mechanische Abdruck von der Platte gemacht wurde. Gravirte Metallplatten gab es in Hülle und Fülle lange zuvor, ehe man daran dachte, von denselben Abdrücke auf Papier zu veranstalten. Außer den zahlreichen Grabplatten, welche in der letzten Zeit des Mittelalters in England, in den Niederlanden und im nördlichen Deutschland im Gebrauche waren, führen wir als Beispiel den Kronleuchter Friedrich Barbarossas im Aachener Münster an. Dieser, etwa um das Jahr 1165 gestiftet, stellt dem Herkommen gemäß das himmlische Jerusalem dar und wird durch eine stattliche Reihe von Thürmen geschmückt. Die Bodenplatte eines jeden Thurmes zeigt in gravirter Zeichnung bald eine biblische Szene,

bald Engelsfiguren (die acht Seligkeiten). Bei einer Reinigung des Kronleuchters machte man vor einiger Zeit den Versuch, von den Platten Abdrücke auf Papier zu ziehen. Der Versuch gelang vollkommen und lieferte den Beweis, daß die Arbeit jener eines Kupferstechers durchaus entsprach. Niemand wird aber behaupten, daß der Meister jenes Metallwerkes, der in einem alten Nekrologium genannte frater **Wibertus**, ein Kupferstecher war. Ihm fehlte die Absicht einer mechanischen Vervielfältigung und damit das charakteristische Merkmal des Kupferstechers. Eher ließen sich noch in den Trockenstempeln, welche in alten Zeiten die Stelle der Unterschrift vertraten, die Keime der späteren Xylographie nachweisen. Das Streben, Zeit und Arbeit zu ersparen, ein zweckmäßigeres und doch leichteres technisches Verfahren zu gewinnen, brachte die neue Kunstgattung in das Leben. Wie langsam und mühsam erscheint nicht der Prozeß des Stickens und Webens, welchen Kunstaufwand erfordert nicht das Zeichnen der so beliebten reichverzierten Initialen aus freier Hand. Hier stoßen wir auf die wahren Anfänge der graphischen Künste. Wie in so vielen anderen Erfindungen, so scheint auch in dem Gebrauche des mechanischen Abdruckes einzelner Bilder und Zeichen dem culturälteren Oriente der zeitliche Vortritt zu gebühren. Die berühmte Papyrussammlung des Erzherzog Rainer in Wien bewahrt unter ihren Schätzen einen Papierstreifen mit arabischen Schutzgebeten aus dem neunten Jahrhunderte, auf welchem die Ornamente und Inschriften mittelst des Holzmodels aufgedruckt sind. Ob diese Fertigkeit uns von den Arabern zukam oder von uns selbständig ersonnen wurde, wissen wir nicht. Jedenfalls wurde sie auch im Abendlande frühzeitig zu mannigfachen Zwecken geübt. An die Stelle der Fadentapeten traten z. B. mit dem hölzernen Model gedruckte Tapeten. Wann dieses geschah, läßt sich nicht genau feststellen. Gewiß ist die Tapete von Sitten[6]) aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts, welche Tänzerpaare, Kämpfe zwischen Rittern und Mohren, Szenen aus der Geschichte des König Oedipus mit Hilfe von Holzmodeln in regelmäßig wiederkehrenden Reihen gedruckt zeigt, nicht das älteste Beispiel des Zeugdruckes, dessen Heimat in Italien gesucht werden dürfte, ebenso wie der Stempeldruck an Stelle der freien Handschrift schon in frühen Jahrhunderten des Mittelalters

nachgewiesen werden kann. Die gedruckten Initialen in Engelberger Handschriften stammen aus der Zeit des Abtes Frowin, welcher 1147 aus S. Blasien nach Engelberg in der Schweiz kam, um das Kloster zu reformiren und in seinem wissenschaftlichen Eifer auch das Abschreiben der Codices förderte. Da und dort aber erscheint der Holzschnitt als bloßer Nothbehelf. Die Erfindung wird zunächst nur zaghaft benutzt, nicht folgerichtig angewendet und vollkommen verwerthet. Man begnügte sich, mit dem Holzmodel auf einem Tuche oder einer Tapete dieselbe Figur zu wiederholen; auf diese Art die ganzen Tapeten selbst in das Endlose zu vervielfältigen, kam nicht in den Sinn. Es fehlt die industrielle Ausbeutung. Selbst das handwerksmäßig Erzeugte soll wie ein Kunstwerk einzig in seiner Art bestehen, nicht durch wiederholte treue Copien herabgewürdigt werden.

Noch auf anderen Gebieten des Kunsthandwerkes tritt uns der Holzschnitt als Surrogat entgegen. Stickereien wurden auf gewebtem Zeuge durch Modeldruck vorgezeichnet. Als Nachahmungen von Perlstickereien dürfen dann wieder die sogenannten Schrotblätter gelten, Metallschnitte mit gemustertem oder getupftem Grunde, welche schon früh im fünfzehnten Jahrhunderte vorkommen, später ganz aus dem Gebrauche sich verlieren. Auch bei Büchereinbänden fand der Modeldruck Verwendung. Man kennt die Freude des Mittelalters an schönen Bücherdeckeln. Reich skulptirte Elfenbeinplatten wurden zum Einbande verwendet, mit Email und getriebener Arbeit die metallenen Deckel geschmückt. Die Zahl der Bücher wuchs aber allmälich weit über die Summe der vorräthigen Elfenbein- und Metallplatten hinaus. Auch hier mußte die graphische Kunst nachhelfen. Die sogenannten Teigdrucke (empreintes en pâte), bekanntlich die größten Seltenheiten in Kupferstichkabineten, haben schwerlich eine andere Bestimmung gehabt, als Buchdeckel zu zieren. Sie wurden nach Passavants und Weigels Vermuthung so erzeugt, daß geripptes Papier mit einem leichten, farbigen Teige überzogen wurde. Nachdem dieser Ueberzug trocken war, drückte man die Metall- oder Holzform mit Kleister oder Leim statt der Druckfarbe auf die Teigfläche auf. Eine Bestreuung mit Sammet- oder Goldstaub verlieh den Blättern, die in die Tiefe des Buchdeckels gelegt werden konnten, ein sammet- oder metallartiges

Aussehen.[7]) Als eine Vorstufe des Holzschnittes dürfen wir auch die Pressung einer Zeichnung mit heißem Eisen auf Buchdeckeln ansehen. Ein Beispiel dieser Art, eine colorirte Kreuzigung Christi von Ornamentfeldern umgeben, in der früheren Weigelschen Sammlung erregte ehemals großes Aufsehen, weil sie als wirklicher Holz- oder Metallschnitt ausgegeben und in das zwölfte Jahrhundert versetzt wurde. Das Alter der in den Buchdeckel eingelassenen Pergamentzeichnung ist ungefähr richtig bestimmt, gegen die Behauptung eines mechanischen Abdruckes von einer Holz- oder Metallplatte sind aber erhebliche Bedenken laut geworden. Immerhin war von der Pressung zum Drucke kein weiter Schritt mehr.

Ein merkwürdiges Schauspiel. In Metall gravirte Zeichnungen, förmliche Kupferstichplatten gab es schon im zwölften Jahrhundert, Modeldrucke fanden früh im Mittelalter die mannigfachste Verwendung, in den ersten Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts wurde in italienischen Kunsttraktaten ein verbessertes Verfahren bei Zeugdrucken beschrieben und dennoch währt es noch eine lange Zeit, ehe die Erfindung des Holzschnittes und Kupferstiches, die Herstellung und Vervielfältigung bildlicher Darstellungen durch den Druck, praktisch wurde, ehe sich Künstler derselben bemächtigten und Ideen und Formen mit dem eigenthümlichen Materiale in Einklang brachten, einen wirklichen Holzschnitt- und Kupferstichstil schufen. Die Zahl der erhaltenen Einzelblätter aus dem vierzehnten und dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts ist nicht gerade unbedeutend. Der Buxheimer heilige Christoph vom Jahre 1423 hat längst das Anrecht als ältester Schnitt zu gelten verloren. Dennoch bleibt aber der alte Satz, daß der Holzschnitt erst spät im fünfzehnten Jahrhunderte eine künstlerische Bedeutung erringt, aufrecht. Denn bis dahin wurde er, auch wo er nicht Metallarbeit und Wirkerei ersetzen sollte, stets mit einem schielenden Blicke auf Gemälde verfertigt. Die alten Holzschnitte namentlich durften der Farben nicht entbehren. An der Zeichnung würden wir den Ursprungsort derselben schwerlich erkennen, sie ist gleichmäßig roh und dürftig, nach dem Colorit dagegen, je nachdem Purpur oder Krapproth, Zinnober, ein zartes Rosa neben Gelbbraun vorherrscht, sind wir im Stande, die Herkunft des Holzschnittes in Oberdeutschland oder den Niederlanden,

in Ulm, Nürnberg, Köln u. s. w. nachzuweisen, ein deutliches Zeichen dafür, daß die Colorirung nach allgemein giltigen Gesetzen erfolgte, die einfache Natur des Holzschnittes nicht beliebt, nicht erkannt war. Die Entwickelung des Holzschnittes in formeller Beziehung zu verfolgen, besitzt für den Forscher einen ungemeinen Reiz.

Bei keinem anderen Kunstzweige sehen wir so deutlich, wie derselbe aus der Tiefe des Volkslebens allmälich herauswächst, zunächst bescheiden den Bedürfnissen der unteren Volksklassen sich anschmiegt, gleichsam nur ihrem Gedächtnisse zu Hilfe kommt, wie später auch die Phantasie gepackt wird, und wie dann nicht mehr der Gegenstand der Darstellung dem Blatte allein Werth verleiht, sondern auch die schöne Form der Wiedergabe Beachtung findet. Anfangs begnügt sich der Holzschneider, den wir nicht in dem eigentlichen Künstlerkreise aufsuchen dürfen, mit derben Umrissen, deren Innenraum mit Farbe ausgefüllt wird; er geht dann dazu über, den Umrissen entlang kurze Querstriche zu ziehen, dieselben zu schraffiren, bis er endlich langsam lernt, mit Hilfe der Schraffirung die Gestalten zu runden, in die Zeichnung Leben zu bringen. Die größte Förderung fand der Holzschnitt in der Geistesströmung des fünfzehnten Jahrhunderts, in der Vereinigung der Bilderfreude mit einem nicht zu sättigenden Wissensdurste. Die Bilderfreude hatte das Jahrhundert aus dem Mittelalter geerbt, die stoffliche Neugierde ist ihm eigenthümlich. Der bis dahin ziemlich fest begrenzte Wissenskreis wird gesprengt, nach allen Richtungen ausgelugt, um neue Nahrung für den Verstand und die Phantasie zu gewinnen. Die alten deutschen Heldengestalten gewannen wieder Leben, gespannt horchte man auf die Schilderungen von dem wunderbaren Walten der Natur, in die Ferne des Raumes, in die Tiefe der Zeiten suchte man gleichmäßig vorzudringen.

Wie mannigfach sind die Dienste des Holzschnittes im fünfzehnten Jahrhunderte. Ist es auch unrichtig, daß derselbe das Laster des Kartenspielens geboren hat, — wir kennen keine gedruckten Spielkarten aus dem vierzehnten Jahrhundert, in welchem doch der Zeitvertreib oder Zeitverderb mit Karten eingebürgert war — so hat die Erfindung des Holzschnittes doch das Kartenspiel den weitesten Kreisen zugänglich gemacht. Die Anklage, dem Spielteufel eine reiche Beute zugejagt zu haben,

machte der Holzschnitt wett durch seine wirksame Förderung ernster, besonders religiöser Interessen. Von der Wallfahrt brachte nun der Pilger das Bild seines Schutzheiligen heim, auf kleinen Blättchen wurde ihm das Leben der Maria, das Leiden Christi anschaulich gewiesen. Er lernte in Abbildungen die Heiligthümer der Kirchen, aber auch die Reichskleinodien kennen, auferbauliche Lehren drangen durch die Versinnlichung im Holzschnitte tiefer in seine Seele. Der „Prieff an der Wand" d. h. der kolorirte Holzschnitt mit einer erklärenden Unterschrift gehört allmälich zum unentbehrlichen Hausrathe. Wünschte man Freunden „ein god selig jor" oder ein „fil gut jar", so geschah dieses am bequemsten durch die Uebersendung eines Holzschnittes, welcher unter dem Bilde noch die Worte des Glückwunsches enthielt. Den zahlreichen fliegenden Blättern, insbesondere auch den Ablaßbriefen, fehlte der Schmuck des Holzschnittes nicht. Ehe der Buchdruck mit beweglichen Lettern erfunden war, schnitt man kürzere und längere Texte in Holztafeln; man behielt diese Sitte noch lange nach der Erfindung der Buchdruckerkunst bei. Die xylographischen Werke, welche eine größere Vorstellungsreihe in Bildern mit begleitendem Texte behandeln, die Apokalypse, das Credo, die Passion, die Legende vom h. Meinrad, die Fabel vom kranken Löwen, die Concordanz des alten und neuen Testaments unter dem Namen der Armenbibel u. s. w. dem Leser in Holzschnitt und Wort vorführen, sind häufig nicht älter als die Illustrationen, welche die Buchdrucker, theilweise im Wetteifer mit den „Briefmalern und Formschneidern" ihren Werken einverleibten. Das Interesse an diesen Inkunabeln ist ein wohlberechtigtes; für die Erkenntniß der Gedankenkreise, welche im fünfzehnten Jahrhundert lebten, für das Verständniß der damals herrschenden Culturströmung bieten sie wichtige Anhaltspunkte. Nur darf Niemand das Urtheil über die Kunst des Zeitalters durch dieselben bestimmen lassen. Mag es auch in der Kölnischen Bibel vom Jahre 1470 heißen, daß die Holzschnitte die gleichen Bilder zeigen, „soe sy van oldes ouck noch in velen kerken end cloesteren gemaet staen": eine Parallele mit den alten deutschen Wandgemälden, mit den gleichzeitigen Tafelbildern halten sie nicht aus.[8]) Gar häufig erscheint es geradezu unerklärlich, daß in der Periode der Eycks noch so primitive, formlose Zeichnungen geschaffen werden konnten. Offenbar

hielten sich die besseren künstlerischen Kräfte bis zum Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts von dem Holzschnitte fern und überließen mit wenigen Ausnahmen, wie sie z. B. das Titelbild zu Breydenbachs Pilgerfahrt 1486 bildet, dieses ganze Gebiet untergeordneten, als Handwerker wirkenden Individuen. Von diesem Zeitpunkte an ändert sich aber die Sachlage. Der Holzschnitt emancipirt sich vom rohen Handwerkerthume, er wird von Künstlern gepflegt, wie namentlich die basler Holzschnitte aus den neunziger Jahren zeigen, und weit entfernt den Gemälden nachzustehen, offenbart er kräftigere Reize, eine tiefere Anziehungskraft als die Mehrzahl der letzteren.[9]) Diese künstlerische Weihe empfängt er durch Albrecht Dürer, der, wenn er auch nicht die Blätter eigenhändig schnitt, jedenfalls eine neue Schule von Holzschneidern groß zog, dieser Kunstgattung eine bis dahin ungeahnte Bedeutung verlieh.

Der künstlerische Holzschnitt in Italien besitzt keine Vorgeschichte wie jener in Deutschland. In Italien gibt es keine Einzelblätter, welche sich an die große Masse des Volkes wenden, bei diesem Abnehmer finden; die Blockbücher, in den Niederlanden und in Deutschland so beliebt und so häufig nachgeschnitten, gewinnen in Italien keinen Eingang. Hier wächst der Holzschnitt nicht aus dem Volksboden heraus, befriedigt kein nationales Bedürfniß. Nachdem deutsche Buchdrucker denselben in Italien eingeführt hatten, gelangt er sofort in vornehmere Kreise und dient in Florenz und in Oberitalien zum Schmucke von Büchern, welche — Savonarolas Predigten ausgenommen — meist nur für die kleine Gemeinde der Gebildeten bestimmt sind. Wie im Ursprunge erscheint der italienische Holzschnitt in seinen Wirkungen und in seinen Schicksalen von dem altdeutschen Holzschnitte wesentlich verschieden.[10])

Im Fache des Kupferstiches nähern sich die beiden Nationen einander etwas mehr. Der ältere italienische Kupferstich hat seinen Hauptsitz in Oberitalien, welches mit Deutschland auf künstlerischem Boden in regem Wechselverkehre steht und keineswegs immer nur der empfangende Theil ist. Freilich bezieht sich der oberitalienische Einfluß weniger auf das technische Verfahren, als auf die Zeichnung. War doch Italien in der ganzen Ornamentik Muster für die deutschen Künstler geworden und hatte ihnen den Muth und die Kraft, mit den gothischen

Traditionen zu brechen, verliehen. Die Frage nach dem Erfinder des Kupferstiches lassen wir unerörtert. Soweit unsere Kenntniß bis jetzt reicht, müssen wir Vasaris Bericht, der florentiner Goldschmied Maso Finiguerra habe um das Jahr 1450 den Kupferstich erfunden, für unbegründet erklären. Dagegen spricht, von allem anderen abgesehen, die Thatsache, daß es Kupferstiche älteren Datums gibt. Ein zu Montpellier aufgetauchtes Blatt, einem Cyclus von gestochenen Passionsbildern angehörig, trägt die Jahreszahl 1446. Dasselbe zeigt überdieß einen entschieden deutschen Charakter, wie auch die Madonna des anonymen Meisters P vom Jahre 1451 auf keinen italienischen Künstler weist. Das Recht besitzen wir also wenigstens, die gleichzeitige und selbständige Erfindung des Kupferstiches in Deutschland zu behaupten. Wenn wir aber weiter erwägen, daß Maso Finiguerra zunächst an die Vervielfältigung seiner Nielloplatte durch den Druck nicht dachte, in Deutschland dagegen schon in den sechsziger Jahren hervorragende Fachkünstler lebten und ein regelmäßiger Betrieb mit Kupferstichen stattfand, so werden wir auch die Priorität den Deutschen zu ertheilen geneigt.[11]) Die Entwickelungsgeschichte des Kupferstiches umspannt einen engeren Zeitraum als jene des Holzschnittes; auch verliert sich der Kupferstich niemals in so kunstlose Bahnen, wie dieses im Holzschnittfache wahrgenommen wird. Die Goldschmiede, aus deren Reihen die ältesten Kupferstecher hervorgehen, sind von Hause aus kunstgeübtere Männer, bessere Zeichner und mit dem Grabstichel vollkommen vertraut gewesen. Ihre Fertigkeit im Graviren von Ornamenten und Figuren, welche, um sie vom hellen Metallgrunde besser abzuheben, mit einer schwarzen Masse (Niello) ausgefüllt wurden, kam ihnen, als sie zu dem eigentlichen Kupferstiche übergingen, trefflich zu statten. Wir finden daher bereits bei den älteren Blättern auf die technischen Vorzüge ein gewisses Gewicht gelegt und sind im Stande die berühmten Stechernamen des fünfzehnten Jahrhunderts so zu ordnen, daß sie gleichzeitig auch eine Stufenfolge der Entwickelung bedeuten. Epochemachend bleibt aber im Kreise des Kupferstiches gleichfalls Albrecht Dürer. Nicht wie er uns in seinen ersten Versuchen entgegentritt: Dürer mußte sich selbst, mußte sich aber auch erst sein Publikum bilden. Die andächtige Gesinnung des Volkes freute sich an den Heiligenbildern,

welche Kupferstich und Holzschnitt ihm zugänglicher machten, als die kostbare Miniaturmalerei des früheren Mittelalters. Fleißig wurden dieselben in Gebetbücher eingeklebt, aus welchen wir sie jetzt mit der größten Mühe herauslösen. Dem profanen Sinne sagte es nicht minder zu, wenn ihm im Bilde lebendig vorgeführt wurde, was die Neugierde reizt, die Lust an Schwänken befriedigt oder sonst die Einbildungskraft beschäftigt. Die Kupferstiche bildeten wie die Holzschnitte einen Handelsartikel, der namentlich an Kirchenfesten, Kirmessen großen Absatz fand. Auf den Geschmack dieses Marktpublikums mußte der Künstler seine Werke berechnen. Daß auch Dürers Werke auf diesem Wege in den Verkehr gelangten, wissen wir aus seinen eigenen Worten. „Sagent meiner Mutter, schreibt er aus Venedig 1506 an Pirkheimer, daz sy awff daz heiltum feil las haben." Schon 6 Jahre früher hatte Dürer einen Mann Jakob Arnolf angenommen und ihn mit seiner Kunst ausgeschickt.[12]) Und noch im Jahre 1520 wundert sich Cochläus darüber, daß Dürers Stiche auf der Frankfurter Messe dieses Mal nur selten angetroffen werden, während doch die Blätter des Lukas von Leyden häufig genug vorkommen. Daß er ferner in der ersten Zeit seines künstlerischen Wirkens auf die Liebhaberei der Käufer mehr Rücksicht nahm als auf die eigenen Neigungen, beweist ein Blick auf die frühesten Kupferstiche, die wir von ihm kennen. Eine naturhistorische Merkwürdigkeit, die sogar in Chroniken verzeichnet wurde, die Mißgeburt eines Schweines mit einem Kopfe, zwei Leibern und acht Füßen, versammelte gewiß auf dem Heilthumsmarkte viele Bewunderer. Und wenn Dürer in anderen Stichen Männerschwäche und Weiberlist geißelt, die rächende Vergeltung, welche des Verführers harrt, schildert, so konnte er des Verständnisses weiter Kreise sicher sein. Sein Blatt: der Liebesantrag, wo ein alter Galan und eine junge Dirne beisammen sitzen, jener seine Werbung durch den vollen Geldbeutel unterstützt, ist es nicht die einfache Paraphrase eines Spruches, der zu jener Zeit vielleicht von Mund zu Mund ging?

„O Weiber List wy mannigfalt
dein Wunder sindt und dein gbalt
An Man der deiner thück empfindt.
dy Jungen wilden magstu zam
dy alten thoren im peytel lam."[13])

Der „Spaziergang“ wieder, wo auf den treulosen Verführer der Geliebten, hinter dem Baume versteckt, der Tod als Nemesis lauert, läßt sich der Gattung der vielfach variirten Todtentanzbilder einordnen, die bekanntlich die ursprüngliche Vorstellung des Reigens, zu welchem der Tod mit seiner Beute antritt, weiter spinnen, zu dramatischen Schilderungen der dämonischen Natur und finsteren Gewalt des Todes über jegliche Creatur ausdehnen. Auch der lustige Reitersmann, die Türken, die Landsknechte, der Bauer mit seinem Weibe sind volksthümliche Typen, die auf unmittelbaren Anklang rechnen können. Die späteren Kupferstiche Dürers erheben sich vielfach weit über den Gesichtskreis der großen Masse, sie können nur von bildungssatten Männern genossen werden, welche eine reichere Welt überschauen, lebendige Formfreude fühlen und insbesondere die Fähigkeit besitzen, sich in die Phantasie des Künstlers vollkommen hineinzudenken und des letzteren Absichten und Ziele zu erkennen. Dürers erste Arbeiten athmen eine geringere Individualität; der Mehrzahl seiner früheren Stiche kann man verwandte Werke anderer Künstler gegenüberstellen, sie illustriren mehr die Sitten und Neigungen der Zeit, als daß sie einen Einblick in des Meisters persönliche Natur gewähren. In der späteren Zeit dagegen haben wir es mit Offenbarungen seines Geistes, mit eigenthümlichen Zügen seiner Phantasie zu thun und lesen aus den Stichen und Schnitten, wie Dürer dachte und empfand, wie sich sein inneres Leben entwickelte, heraus. Schon die Zeitgenossen Dürers ahnten diesen Unterschied und während sie die älteren Blätter ruhig auf dem Markte feilbieten ließen, sammelten sie die späteren in Büchern, die den bezeichnenden Namen: „Kunstbuch Albrechten Dürers von Nürnberg“ führen, und welches persönliche Interesse man am Meister nahm, deutlich verrathen.

Man muß diese Arbeiten fleißig vor Augen halten, aber nicht allein um Dürers gediegenste und lauterste Leistungen zu erkennen, sondern auch um ein klares Verständniß über die Bedeutung des Holzschnittes und des Kupferstiches in der altdeutschen Kunst zu gewinnen. Denn was diese vermögen, zu welcher Wirkungskraft sie sich steigern lassen, welche Gedankenkreise sie am vollkommensten verkörpern, in welcher Weise auch der Formensinn hier zur Geltung kommt, das enthüllen Dürers

Blätter besonders deutlich. Sie sind längst eine Schule für Holzschneider und Kupferstecher geworden, sie unterrichten aber und belehren auch den Kunstforscher.

Aermlich erscheint das Aussehen des Holzschnittes und Kupferstiches, dürftig und unzureichend sind die Ausdrucksmittel, verglichen mit den farbenprangenden Gemälden. Darüber kann ebenso wenig ein Zweifel herrschen, als daß jene beiden Kunstweisen nimmermehr den Wettstreit mit Tafelbildern in Bezug auf sinnenfällige Wahrheit, ergreifende, volle Lebendigkeit der Schilderung eingehen dürfen. Stets wird die in Kupfer gestochene oder in Holz geschnittene Gestalt sich wie ein todter Schatten neben dem lebendigen Körper der gemalten Figur ausnehmen, stets unter dem Maße der Wirklichkeit bleiben.

Die kräftig gezogenen Umrißlinien des Holzschnittes, die Lichter, bald als breite Flächen behandelt, bald fein ausgespart, die Schraffirung an den Contouren entlang, ersetzen nicht die Modellirung durch die Farbe, und wenn auch der Kupferstich mit Hilfe des Grabstichels die Uebergänge vom Dunkeln zum Hellen zarter behandelt, an Mitteltönen reicher ist: den Schmelz und die Weichheit des Colorites, die unendliche Abstufung der Farbennuancen kann er doch nicht erreichen. Wir erblicken in der Wirklichkeit nur farbige Gegenstände; indem der entwickelte Holzschnitt und Kupferstich von der Farbe absieht und mit der Wiedergabe des bloßen Schatten und Lichtes sich begnügt, sinkt er unter die Wirklichkeit herab. Unbillig und irrig wäre es aber, dem Holzschnitte und Kupferstiche nur Mängel aufzubürden, auf die Werke der Malerei dagegen alle Vorzüge zu übertragen. Es ist wahr, daß erst in der Malerei die Reize der äußeren Erscheinungswelt zu einem vollkommenen Ausdrucke kommen, dafür muß sich dieselbe aber auch eine mannigfache Beschränkung der Gedanken gefallen lassen. Niemand wird bestreiten, daß die packende Lebendigkeit, die sinnliche Wahrheit im Holzschnitte und Kupferstiche nur selten gefunden werden, dagegen rücken die Grenzen des Darstellbaren weit hinaus.

Der Maler ist kein gemeiner Abschreiber der Natur, aber bis zu einem gewissen Grade bleibt er doch von derselben abhängig und muß die Vergleichung seiner Werke mit ihren Erscheinungsformen dulden. Die farbenreiche Hülle, in welche er seine Gedanken kleidet, lockt und blendet, sie bezaubert das Auge

und entflammt die Empfindung, aber ist doch eine Hülle. Nackt und rein, wie die Phantasie den Kern des Gedankens geschaffen hat, läßt sich derselbe nicht malerisch verkörpern. Da müssen Studien nach der Natur eingehend und sorgfältig gemacht werden, um das Charakteristische des Ausdruckes und der Bewegung auch sinnenfällig wahr zu machen, da ruft auch das Beiwerk nach einer aufmerksamen Behandlung, damit der lebendige Ton der Schilderung ein voller und ganzer werde. Dann ist noch die Farbenharmonie, die Luftperspektive zu beachten, den realen Bedingungen des Daseins und Wirkens überhaupt nachzuspüren, lauter Aufgaben, welche nur durch eine fleißige Beobachtung, durch eine ernste und gründliche Aneignung der äußeren Erscheinungsformen gelöst werden können, wozu die gedankenreiche Phantasie allein nicht genügt. Hat der Maler die Idee, welche er verkörpern will, klar erfaßt, hat er die Gruppirung, die Bewegung, den Charakter der einzelnen Gestalten bei sich vollkommen erwogen, so darf er nicht etwa nur noch mechanisch das Colorit hinzufügen. Die Uebertragung der Composition in die farbige Erscheinung ist keineswegs Sache der bloßen Technik; gleich bei dem ersten Entwurfe muß er auf sein wichtigstes Wirkungsmittel Rücksicht nehmen, das ganze Bild bereits in seiner Phantasie in Farben schauen. Dadurch erhält die Thätigkeit der letzteren ein besonderes Gepräge. Vorstellungen, welche nicht den vollen Sonnenschein des Lebens vertragen, nur im inneren Geiste ihr Dasein beschließen, wird sie scheu zurückweisen, Gedanken, Charaktere, Ausdrucksweisen, welche sich gegen die malerische Form spröde verhalten, wenn nicht bannen, so doch nach dem Maße der letzteren umgestalten, ängstlich sich bemühen, von ihrer Schöpfung den Vorwurf des Unmöglichen, von ihren Gestalten den Tadel, daß sie nicht existiren, nicht erscheinen können, zu entfernen.

Wie ungleich freier bewegt sich der Holzschneider und Kupferstecher. Ihre Werke bieten freilich nur ein mattes, trübes Bild der Wirklichkeit. Niemand verlangt aber auch vom Holzschnitte und Kupferstiche eine bis zur Täuschung treue und lebendige Wiedergabe der Natur. Jeder Unbefangene weiß, daß dieses die Grenzen ihres Wirkungskreises weit überschreitet, ihr künstlerischer Werth in einer anderen Richtung gesucht werden muß. Gerade weil sie die feste Linie der natürlichen, äußeren

Wirklichkeit nicht einhalten, bleibt ihnen nach unten und oben ein größerer Spielraum gewährt; weil ihre Formen — im Verhältnisse zur Malerei — abstrakt sind, vermögen sie auch einen abstrakten Inhalt darzustellen. Sie schmiegen sich auch den feinsten Windungen der Phantasie gefügig an, werden auch in den entlegensten Regionen heimisch, wissen auch dem scheinbar Unfaßbaren eine sinnliche Seite abzugewinnen. Es gibt keine Gedanken so hochfliegend, keine Empfindung so innerlich, keinen Charakter so eckig, keine Miene so seltsam, daß sie nicht der Holzschnitt und Kupferstich zu verkörpern fähig wäre. Sie kennen keine selbständige, ihr Recht trotzig fordernde Formenwelt, wie die farbenreiche Malerei; was sie aussprechen und offenbaren ist der unmittelbare Ausdruck der Gedanken des Künstlers, welche hier reiner, ausschließlicher zur Geltung kommen, als in jeder anderen Kunstweise. Wir müssen auch dem Phantastischen im Kreise der bildenden Kunst Platz gönnen; wir begreifen den Anspruch des Humors, welcher das Große klein und das Kleine groß macht, welcher zusammenbringt, was die gewöhnliche Anschauung streng auseinander hält, auch dem Auge sich zu zeigen; das Träumerische und Märchenhafte läßt sich von den Grenzen der schildernden und zeichnenden Kunst nicht füglich zurückweisen. Man versuche es aber einmal, demselben eine malerische Form zu verleihen. Es wird nicht gehen. Der Tod und der Teufel sinken zu lahmen Gesellen herab; indem wir sie in die realen Farben kleiden, verlieren sie ihre Natur. Man übertrage apokalyptische Figuren in die malerische Form, z. B. die Gestalt zwischen den sieben Leuchtern, die da „hatte sieben Sterne in der rechten Hand und aus deren Munde ein scharfes zweischneidiges Schwert ging und deren Auge wie eine Feuerflamme war.“ Eine Carikatur wird erscheinen. Man denke sich Holbeins Todtentanz in Farben ausgeführt und die dämonische Natur des Sensenmanns wird als Fratze uns entgegentreten. Hier in den tieferen Regionen des Geistes beginnt das wahre Reich des Holzschnittes und Kupferstiches.

Keine formelle Fessel bindet den Künstler, keine Forderung, auf die Natur und ihre gesetzmäßige Erscheinungsweise zu achten, hindert seine *erfindende* Kraft. Diese markigen Contouren, diese kräftigen Schatten und breiten Lichter, diese allgemeinen Angaben der Flächen genügen, um des Künstlers Gedanken sinn=

lich darzustellen, die schöne Sinnlichkeit selbst kommt zu keiner selbständigen Erscheinung. Mögen auch die Maßverhältnisse, die Kopftypen ungewöhnlich uns dünken, der Ausdruck seltsam vorkommen, was der Künstler uns vorführt, in der Wirklichkeit kein Gegenbild finden. Wenn nur seine Intentionen deutlich ausgeprägt sind, und wenn diese Werth und Bedeutung besitzen, so haben der Kupferstich und der Holzschnitt ihre Aufgaben erfüllt. In keinem Materiale kann der Künstler die poetische Kraft, die Gabe des Erfindens, den Tiefsinn und den Gedankenreichthum so vollkommen zur Geltung bringen wie in diesen beiden Kunstzweigen, in keiner anderen Kunstgattung ist die Persönlichkeit des Künstlers so maßgebend und wird man so unwiderstehlich zu ihrer Betrachtung getrieben wie im Holzschnitte und Kupferstiche. Dieser persönliche Zug aber, welcher die Holzschnitte und Kupferstiche durchweht, was ist er anderes als die Offenbarung des Renaissancegeistes?

Daran konnte nicht gedacht werden, daß die Renaissancekunst in Deutschland in derselben Weise sich äußere, mit den gleichen Mitteln die Herrschaft erobere wie in Italien. Die geringe Achtung, in welcher auch die italienische Kunst bei den Gebildeten deutscher Nation stand, ist bekannt. Zu den Lieblingswaffen gegen die Curie gehörte der Spott auf den Bau der Peterskirche, der niemals werde zu Ende gebracht werden, weil allnächtlich die Bausteine zu den Nepoten des Papstes wandern, oder wie es ein andermal heißt, weil nur zwei Arbeiter, darunter ein Lahmer, an demselben thätig waren. Und wenn auch der religiöse Gegensatz nicht die Abneigung gegen die italienische Kunst genährt hätte, so fehlten doch in Deutschland alle Bedingungen, welche jenseits der Alpen den formalen Idealismus großzogen. Die roh derben kleinen Höfe in Deutschland konnten nimmermehr die Rolle der Gonzagas und Estes spielen. Bei dem Hasse, welchen der ritterliche Adel auf die Kaufmannschaft geworfen hatte, bei dem Zwiespalte, der zwischen Stadt und Land herrschte, ließ sich nicht ein Zusammengehen aller Stände in der künstlerischen Anschauung, eine freiwillige Unterordnung der Land- und Burgenbewohner unter die städtische Bildung erwarten. In Deutschland war kein Raum für Florenz und trotz der Fugger auch kein Platz für einen Medici. Dieses lehren sattsam Huttens Schriften.

Wohl gab es Einzelne, welche von der italienischen Renaissance billiger dachten, sogar mit Sehnsucht nach dem Lande ausblickten, in welchem Künstler zu den Auserwählten des Volkes gehörten, ästhetische Genüsse in allen Kreisen begehrt waren. „O, wy wirt mich nach der sunen friren, hy bin ich ein Herr, doheim ein schmarotzer" ruft Dürer bei dem Abschiede von Venedig aus und als Scheurl unmittelbar von Bologna nach Wittenberg übersiedelt, klagt er bitter über den Wechsel. Hatte ihm in Bologna das juridische Studium Ekel erregt, so nahmen ihm diesen die seculares litterae wieder vollständig weg. Mit den Bürgern der schönen Stadt stand er in vertraulichem Verkehre, sie lebten mäßig und sprachen weise, während Wittenberg ihm den häßlichsten Gegensatz von Allem zeigte, das rohe und trunksüchtige Volk ihn anwiderte. Doch das waren nur vereinzelte Stimmen, welche an der Thatsache nichts ändern konnten, daß die italienische Renaissance in Deutschland keinen Boden fand. Trotzdem darf man nicht meinen, daß hier die mittelalterliche Kunstanschauung in ungebrochener Kraft verblieb. Dazu waren die Wurzeln der Renaissancebewegung viel zu fest in der menschlichen Natur begründet, viel zu eng mit den Fäden der allgemeinen historischen Entwickelung verknüpft. Auch in Deutschland widerstand man nicht der Neigung, den Schleier von der irdischen Welt zu heben und sich an ihren Reizen zu erfreuen, auch hier wurden die Rechte und die Pflichten der Persönlichkeit neu und zwar in der Weise aufgefaßt, daß die Selbstbestimmung und die Selbstthätigkeit in den Vordergrund traten. Die begeisterte Liebe zur Natur packt den Künstler des Nordens im fünfzehnten Jahrhundert nicht minder, wie den Florentiner, auch jenen erfüllt das Streben, die äußeren Erscheinungsformen wiederzugeben und seine Werke offenbaren entschieden ein persönliches Gepräge. Die Gleichförmigkeit älterer Bilder, welche uns zwingt, mit ihrer Bezeichnung: frühgothisch, spätgothisch uns zu begnügen, weicht einer bunten Verschiedenheit, die auf die eigenthümliche individuelle Anschauung und Stimmung zurückgeführt werden muß. Anfangs streifen die nordische und italienische Kunstweise so nahe aneinander, daß niederländische Gemälde in Italien unmittelbar verstanden und genossen werden, niederländische Künstler jenseits der Alpen volle Anerkennung finden. Diese nahe Verwandtschaft verliert sich aber in kurzer Zeit.

Den italienischen Maler bannt die Architektur, von einem ähnlichen Geiste beseelt, an ihre Gesetze, ihm zeichnet eine lebendige Plastik den Weg vor, welchen er beschreiten muß, ihn unterstützt und kräftigt die naive Anschauung der Antike, deren abgeschlossenes Wesen der Enkel der Römer nicht anerkennt. Er steht mitten in einem Culturkreise, welcher die spröden Standesunterschiede versöhnt hat, ihm neigt sich die Huld der Fürsten zu, ihn eifert der Stolz der Städte an, die Ruhmessehnsucht, die ihn verzehrt, ist geradezu eine nationale Eigenschaft. Auf diese Anregungen und Hilfen mußte der deutsche Maler verzichten. Ihn umgab in der Architektur ein gothischer Zopf, von dem beschränkten Handwerksverstande ungemein hoch gehalten, geeignet, in spielenden Künsteleien sich zu ergehen, aber unfähig, den Größen- und Formensinn zu wecken. Sein Blick traf weiter eine Plastik, welche weit entfernt, ihm Vorbilder zu liefern, mit noch größeren Hindernissen zu kämpfen hatte, als seine eigene Kunst. In spannenlangen Figürchen, in breitspurig erzählenden Reliefs kam die plastische Schönheit schlecht zur Geltung.

So blieb der deutsche Zeitgenosse Mantegnas, Bellinis, Vincis ausschließlich auf sein eigenes Vermögen angewiesen. Es ging schwer an, daß er die überlieferten Motive, die bisher mehr zum religiösen Glauben als zur ästhetischen Empfindung sprachen, menschlich faßte, und die Bedeutung der dargestellten Gegenstände über die zeitlichen und räumlichen Schranken erhob, indem er sie in vollendet idealer Form verkörperte. Es war ihm nicht beschieden, durch die Trübungen der gemein wirklichen Natur zu den ewigen und verklärten Typen leiblicher Erscheinung hindurchzudringen und auf diese Weise seine schöpferische Begabung zu beweisen. Er schlug den Weg ein, welchen der nordische Humanismus betrat. Dieser ist gedankenvoller, von religiösem Pathos erfüllt, mehr auf die unmittelbare Reinigung der Vorstellungen bedacht als auf die durchsichtige Klarheit des Ausdruckes. Wir bestreiten aber trotzdem nicht seine Blutsverwandtschaft mit dem Humanismus der Italiener. Wir werden aus diesem Grunde auch den deutschen Malern nicht den Namen von Renaissancekünstlern absprechen, wenn wir sehen, daß dieselben zwar in der Schilderung einzelner Gestalten das Ebenmaß und die plastische Schönheit vermissen lassen, den Wohl-

laut der Linien nicht zum reinen Anklange bringen, in der Gruppirung die Symmetrie vernachlässigen, in der Anordnung des Bildes die architektonischen Gesetze nicht immer genau befolgen. Sie glänzen aber dafür durch reiche und tiefe Gedanken, durch die Neuheit der Auffassung, durch die Energie, mit welcher sie weite Vorstellungskreise umspannen und in der Phantasie zu einem künstlerischen Ganzen vereinigen, durch den kühnen Flug, den ihre Compositionen nehmen. Auch in diesen Eigenschaften offenbart sich eine schöpferische Persönlichkeit. In einem gewissen Sinne sind alle Kunstwerke, gleichviel in welchem Material sie verkörpert werden, der Ausfluß eines poetischen Geistes, die Poesie jedoch in der engeren Bedeutung, welche wir in der Gedankenwelt bewundern, die sinnige Verflechtung von Ideen, die Erfindung von Charakteren ist vornehmlich in der deutschen Kunst heimisch und zwar in den beiden Gattungen des Holzschnittes und Kupferstiches.

Ueberaus lohnend ist die Betrachtung des Dürerwerkes nach diesen Gesichtspunkten. Schon der Umstand, daß Dürer zu wiederholten Malen eine eng zusammenhängende Folge von Blättern uns vorführt, daß er das Leben Mariä in zwanzig, die Passion in zwölf und in sechsunddreißig Holzschnitten und noch einmal in sechszehn Kupferstichen zeichnet, fesselt unsere Aufmerksamkeit. Das erinnert an den breiten Stil der italienischen Frescomalerei, welche gleichfalls eine reiche Gliederung des Hauptgedankens liebt und denselben in einer größeren Reihe von Szenen entfaltet. Nur mit dem Unterschiede, daß die Wandmalerei durch die Rücksicht auf den architektonischen Hintergrund, als dessen höchster und geistiger Schmuck sie auftritt, an ein gewisses Gleichmaß der Stimmung, an eine durchgehende Ruhe der Schilderung gebunden ist, durch ornamentale Zwischenglieder leichte Uebergänge von einem Bilde zu dem andern erzielt, während im Holzschnitte und Kupferstiche, wo keine großen Flächen überblickt werden können, jede einzelne Darstellung zugespitzter, schärfer im Ausdrucke, geschlossener im Gedanken erscheinen muß, weil jedes einzelne Blatt für sich wirkt, für sich betrachtet wird. Es ist zu wenig gesagt, daß hier auf die Composition ein größerer Nachdruck gelegt wird, als in der Malerei, da jene gleichsam nackt, durch keinen blendenden Farbenschein gedeckt im Holzschnitte und Kupferstiche sich offenbart. Bei zu-

sammenhängenden Folgen von Blättern sind schon die Vorarbeiten des Künstlers, ob er seinen Plan klar gedacht und entsprechend gegliedert, ob er den richtigen Ton der Behandlung getroffen, die bedeutsamen Züge alle erfaßt und in seiner Phantasie durchgebildet hat, von durchgreifender Wichtigkeit. Um es mit einem Worte zu sagen: Die Vorgänge in seiner Phantasie sind dem Prozeß, welcher in dem Geiste eines Dichters stattfindet, am nächsten verwandt, seine Thätigkeit steht mit dem eigentlichen poetischen Schaffen in engster Verbindung. Als Poet muß er sich bewähren, und ist ihm die poetische Begabung nicht geschenkt worden, so wird er durch alle formalen Künste, durch die glänzendste technische Virtuosität diesen Mangel nicht ersetzen.

Die einzelnen Ereignisse, welche das Leben Mariä erfüllen, waren längst bekannt und auch künstlerisch verwerthet worden. Schilderungen ihrer Freuden und Leiden, ihres Lebenslaufes von der Geburt bis zum Absterben und zur Himmelfahrt lassen sich zahlreich in der Kunst des Mittelalters sowohl im Norden wie in Italien nachweisen. Dennoch bewahrt die Holzschnittfolge Dürers ihre vollkommene Originalität. Sie liegt in dem reinen Anklange des idyllischen Tones, welcher so lieblich und sinnig gewiß nicht vorher, kaum wieder nachher ist angeschlagen worden.

Mit feinem Verständnisse scheidet der Künstler die Thaten Christi von der Erzählung des marianischen Lebens ab. Er weiß, daß durch die Einflechtung der ersteren, wie sie z. B. Giotto sich erlaubt, die Einheit des Stiles zerstört würde, ein heroisches Element in die Schilderung käme, welches der Natur der Madonna nicht ansteht. Diese ist keine Heldin, ausgezeichnet durch die Kraft des Willens, imponirend durch gewaltige Größe; in anziehender Weise vollzieht sich in ihr die Bestimmung des weiblichen Wesens, in den stillen Familienkreis Frieden und Seligkeit zu bringen. Nur einmal trifft sie mit ihrem Mann gewordenen Sohn zusammen, wo er von ihr Abschied nimmt, um seinem tragischen Schicksale entgegenzugehen. Daß auch diese Szene charakteristisch gewählt ist, braucht wohl nicht näher auseinandergesetzt zu werden.

Nach der Vorgeschichte der Maria, Joachims und Annas Erlebnisse schildernd, die in ihrer Art wieder als eine kleine

Idylle uns anwehen, wird uns Maria als Mädchen und Mutter in zahlreichen Szenen vor die Augen gebracht, Christus spielt überall nur als Kind mit, so daß er niemals die Madonna aus dem Vordergrunde verdrängt. Und um über den Charakter des Werkes auch nicht den geringsten Zweifel zu lassen, entwirft Dürer die Szenen der Geburt Mariä, ihrer Flucht nach Aegypten und das Bild des häuslichen Lebens der heiligen Familie mit einer solchen Liebe und in einer so fesselnden Weise, daß sie unbedingt als die Hauptblätter gelten müssen und den Eindruck, den man von der ganzen Blätterfolge empfängt, vorzugsweise bestimmen. Wir haben daher ein begründetes Recht, das Werk so wie es vor uns liegt, mögen auch die einzelnen Gegenstände der Darstellung durch die Tradition gegeben sein, als eine persönliche That Dürers zu feiern. Sein poetischer Geist beherrscht das Ganze, in seiner Phantasie hat er die Motive erwogen und harmonisch durchgebildet, aus seinem erfinderischen Kopfe gingen die Gestalten und Köpfe hervor, die nicht der Wirklichkeit entlehnt, dennoch volle Wahrheit besitzen, weil sie den beabsichtigten Charakter treu und lauter wiedergeben. Dasselbe Urtheil muß man über Dürers Passionsblätter fällen.

Die italienischen Renaissancekünstler liebten nicht diesen Vorstellungskreis. Ihrem Ideale sagt die Schilderung übermenschlichen Leidens, die Darstellung unmenschlichen Peinigens wenig zu. Eine Phantasie, welche den Christuskopf mit so unnennbarer Schönheit umwebt, wie Vinci im Abendmahle, wie Raffael in dem Carton der Berufung Petri, konnte sich unmöglich mit dem Typus des gemarterten Menschensohnes befreunden. Ein vom Schicksal unberührtes Dasein erfüllt ihren künstlerischen Sinn, ein vom Schicksal furchtbar getroffenes Leben sollten sie in der Passion verkörpern. Begreiflich, daß sie sich dagegen sträubten und daß namentlich der geschlossene Cyclus von Passionsbildern ihnen keine Begeisterung ablockte. Im Norden hatte man es stets mit der Passionsgeschichte ernster genommen — das hängt mit der eigenthümlichen religiösen Anschauung germanischer Völker zusammen — und namentlich der Holzschnitt und Kupferstich ließen sich nicht die Gelegenheit entgehen, sich dieses für sie so vortrefflich geeigneten Gedankenkreises zu bemächtigen. Denn was uns in den realen Farben vorgeführt unerträglich erscheint, das Uebermaß des Leidens und die Wollust

des Peinigens, das mildert der Holzschnitt und Kupferstich durch seine verhältnißmäßig abstrakten Formen, ohne deshalb die Wirkung abzuschwächen, den Ausdruck zu dämpfen. Kein Wunder, daß Dürer dreimal die Passion Christi zum Gegenstande der Darstellung für den Holzschnitt und Kupferstich wählte. Jedesmal hob er aber einen anderen ästhetischen Gesichtspunkt hervor, jedesmal hat seine Phantasie sich in einer anderen poetischen Gattung versucht. Die Natur der letzteren deuten bereits die Titelblätter anschaulich an.

Auf dem Titelblatte zur kleinen Holzschnittpassion erblicken wir Christum auf einem Steine sitzend, das beschattete Haupt auf die Hand gestützt, einsam seinem Schmerze überlassen, in bittern Gram und herbes Leid versunken (Fig. 1). Das arma virumque cano Virgils ist keine bessere Einleitung eines epischen Gesanges, als der in scharf charakteristischen Zügen von Dürer verkörperte Held seiner Erzählung. Unmittelbar werden wir mit dem Gegenstande der Schilderung vertraut; daß uns das namenlose Leiden Christi vorgeführt, sein schweres Schicksal geschildert wird, das enthüllt uns das Titelbild in deutlichster Weise. Das Titelblatt zur großen Holzschnittpassion (Fig. 2) stellt den dornengekrönten Christus, dessen zum Beschauer gewendetes Antlitz das Mitleiden wachruft, seinem höhnenden Peiniger in dramatischen Gegensatze gegenüber. Abermals einer anderen ästhetischen Empfindungsweise gehört das Titelbild der Kupferstichpassion an. Im Verhältnisse zum derberen Holzschnitte erscheint der Grabstichel besser geeignet, auch die feineren physiognomischen Züge abzuspiegeln, stillere und zartere Empfindungen zum Ausdrucke zu bringen, den Wiederhall eines Ereignisses in der befreundeten Seele zu versinnlichen. Diese Fähigkeit des Kupferstiches hatte Dürer vor Augen, als er auf dem Titelblatte der Kupferstichpassion Christum zeichnete, an die Martersäule gelehnt, die Geißel und Ruthe in den Händen, zu dessen Füßen die Madonna und der Lieblingsjünger sich in wehmüthiger Klage und innigem Mitgefühle aussprechen. Eine elegische Stimmung durchweht das Blatt; der lyrische Ton wird hier ebenso kräftig angeschlagen, wie in der großen Holzschnittpassion ein mächtiges dramatisches Leben wogt. Und was die Titelblätter versprechen, halten die folgenden Blätter vollkommen treu.

Wie dem ruhigen, sorgfältigen Erzähler ziemt, greift Dürer in der kleinen Passion weit aus. Er beginnt mit der Schilderung des Sündenfalles und der Vertreibung aus dem Paradiese, mit der Darlegung der Menschenschuld, welche erst durch den Kreuzestod Christi gesühnt wurde; er beschreibt weiter in der Verkündigung und Geburt Christi wie der Erlöser zur Welt kam und rückt so allmälich an den eigentlichen Gegenstand der Erzählung heran, die er vom Einzuge Christi in Jerusalem und der Verjagung der Käufer aus dem Tempel bis zur Aufer-



Fig. 1.

stehung mit bald gehobenem, bald gesenktem Tone, doch ohne jemals aus dem epischen Gleichmaße zu fallen, fortführt. Gleichsam als Nachwort werden der Passionsgeschichte die Blätter des ungläubigen Thomas, der Himmelfahrt Christi, des Pfingstfestes und der Wiederkehr Christi am Tage des Weltgerichtes angefügt. Die ganze Erzählung erscheint zwischen Sündenfall und Weltgericht fest geschlossen und eingerahmt.

Mitten in die Ereignisse versetzt uns die große Passion. Mit der Schilderung des letzten Abendmahles hebt der Künstler an, um uns alsbald in die Nähe der Katastrophe zu bringen, und die einzelnen großen Schläge, mit welchen rasch auf einander das Schicksal Christum trifft, anschaulich zu machen. Mit dramatischem Sinne sind die einzelnen Motive ausgewählt, mit dramatischer Kraft dieselben entworfen und ausgeführt.



Fig. 2.

Reiche Volksszenen schreiten an unserem Auge vorüber, wildkämpfende Leidenschaften, scharfe Gegensätze der Charaktere drängen sich heran und machen die Handlung lebendig. Am Saume des dunklen Waldes halten die Schergen, um sich Christi zu bemächtigen. Gleichzeitig mit dem verrätherischen Kusse des Judas zerren, stoßen und binden sie auch schon das Opfer des Ueberfalles, gleichzeitig übt aber auch bereits des Petrus scharfes

Schwert die Nemesis an einem der Kriegsknechte. Das ist so dramatisch gedacht, daß, wenn man es versuchen wollte, das Bild in Worte zu fassen, unwillkürlich die Form der Wechselrede gegenwärtig würde. Nicht minder deutlich glaubt man im Angesicht des Blattes, das Christi Ausstellung schildert, den spottenden und höhnenden Chor zu vernehmen und vollends in dem schönsten Blatte der ganzen Folge, in der Kreuztragung Christi, erscheint der Gedanke in die lebendigste Action übertragen. Aus dem engen Stadtthore drängt sich hastig der Volkshaufen, Freunde und Feinde Christi bunt gemischt. Des Helden Fall hat den Strom zum Stauen gebracht; ehe noch der vorderste Scherge die Zeit gefunden, Christum gewaltsam wieder emporzuheben, haben sich bereits die Frauen tröstend und helfend ihm genaht. Die Doppelbewegung Christi, der das Antlitz den Freunden zuwendet und die Lippen zur Ansprache öffnet, während der Körper mechanisch sich gegen die Last des Kreuzes stützt, das wilde Getümmel ringsum, die Mannigfaltigkeit des Ausdruckes in den verschiedenen Gestalten, das Alles übt eine überaus ergreifende, an das Tragische streifende Wirkung, so daß es ganz überflüssig erscheint, daran zu erinnern, daß Dürer z. B. in der Niederfahrt zur Hölle die in den Passionsspielen übliche Szenerie beibehielt, um sich von der dramatischen Anlage der ganzen Bilderfolge zu überzeugen.

Wie der Künstler es möglich machte, denselben Gegenstand zu gleicher Zeit in drei verschiedenen Werken zu behandeln ohne eine Spur der Ermattung, ohne einen sichtbaren Abfall vom Genius, bleibt ewig räthselhaft; noch größer muß aber unser Staunen werden, wenn wir gewahren, wie er sich auch für die feineren Eigenthümlichkeiten des Materiales, in welchem er gerade arbeitete, den Sinn offen erhielt, und einem im Holzschnitte scheinbar erschöpften Gedanken, sobald er ihn für den Kupferstecher entwarf, doch noch neue Seiten abgewinnen konnte. Wie gänzlich verschieden ist in der Kupferstichpassion die Auffassung des Gebetes auf dem Oelberge, der Ausstellung und Kreuzigung Christi von den gleichnamigen Bildern in der großen Holzschnittpassion. Dort wird nicht allein die Zahl der mitwirkenden Personen beschränkt, auf die Wiedergabe von Volksszenen verzichtet, es wird nicht etwa nur weniger, sondern Anderes dem Auge geboten. Die schärfere psychologische Charakteristik, die

besondere Betonung des Empfindungslebens, das lyrische Pathos zeichnen die Blätter der Kupferstichpassion aus. Bis zum jähen Aufschrei steigert sich die Angst der gepreßten Seele auf dem Oelberge; im Bilde des Ecce Homo nimmt den Vordergrund die fleischgewordene Selbstsucht ein, der grübelnde, den eigenen Vortheil kalt berechnende Geselle, — nebenbei gesagt, eine der glänzendsten Schöpfungen Dürers — welcher sich Christus gegenüber gestellt hat und nun mit der Ruhe des Weltmannes vom Mitgefühle durchaus unberührt die Entscheidung über Tod und Leben bei sich abwägt; bei der Kreuzigung und der Kreuzabnahme ist die Klage Marias und Johannes ein Hauptmotiv der Schilderung, so daß der Gegensatz gegen den dramatischen Ton der großen Holzschnittpassion überall anklingt.

Noch deutlicher als in den eben erwähnten Bilderkreisen, welche doch nur eine künstlerische Umwandlung eines bereits gegebenen Stoffes bieten, offenbart sich die erfinderische Kraft und das poetische Vermögen in einer Reihe von Kupferstichen, die füglich mit dem Namen freier Phantasien bezeichnet werden können. Man lasse sich, wenn man das Blatt: Ritter, Tod und Teufel betrachtet, nicht irre führen von der thörichten Bezeichnung: Franz von Sickingen, an welchen der Künstler ebenso wenig dachte, als an den Nürnberger „Einspennigen" Philipp Rinck, der angeblich auf einer nächtlichen Fahrt einem Gespenste begegnete. Dürer hatte hier einfach einen Todtentanzgedanken, die Macht des dämonischen Sensenmannes, dem jede Creatur verfällt, mag er auch dem ehrlichen, geraden Weges wandelnden Rittersmann nicht furchtbar erscheinen, in einer selbständig erfaßten Weise verkörpert, gerade so wie er in den beiden Blättern: Hieronymus und die Melancholie die Erfindung des Motives für sich in Anspruch nehmen kann. Bartsch, die größte Autorität der Kupferstichsammler, hat diese zwei Stiche leider auseinander gehalten, zwischen dieselben andere Blätter eingeschoben. Daß sie zusammengehören, dafür spricht Dürers Gewohnheit, in seinem Reisetagebuche sie unmittelbar nacheinander anzuführen, und eine Reihe äußerer Merkmale, wie das gleiche Format, dasselbe Datum; überdieß reicht ein vergleichender Blick hin, zu erkennen, daß sich der „Hieronymus im Geheuß" und die „Melancholie" nothwendig ergänzen und gegenseitig erklären.[14])

Den seligen Frieden des gläubigen Gemüthes und das unstete, unruhige Wesen des grübelnden, selbstvermessenen Geistes wollte uns Dürer vor die Augen führen. Doppelt freundlich wirkt das volle Sonnenlicht, das im Hieronymusbilde durch die Scheiben dringt, und das ganze Gemach mit Glanz erfüllt, wenn wir das fahle zerflossene Licht, von unheimlichen Himmelskörpern ausgestrahlt auf dem Blatte der Melancholie unmittelbar darauf betrachten, nur noch peinlicher wirkt hier der chaotische Wirrwar, wenn wir damit die anmuthige Ordnung im „Geheuß" des Hieronymus vergleichen. So wird durch die entgegengesetzte Beleuchtung, durch die bedeutungsvolle Zeichnung der Räumlichkeiten überaus glücklich der Charakter der Hauptfiguren verbreitet. Der Heilige sitzt stillvergnügt bei seiner Arbeit, die ihn vollständig in Anspruch nimmt, über jedes Bedenken, jede Unsicherheit gehoben hat, während die Melancholie, phantastisch in ihrer Erscheinung, herbe Trauer in den Zügen, in tiefes Sinnen versunken sich uns darstellt. Wir können uns nicht darüber wundern, daß die Melancholie so verschiedene Deutungen erfuhr, da sie in dem geheimsten Empfindungsleben des Künstlers ihren Ursprung genommen hat, durchgängig von einem persönlichen Hauche durchweht ist. Wir dürfen aber nicht diese Eigenthümlichkeit auf Dürer allein einschränken. Welche Fülle von Poesie, welche Kraft selbständiger Auffassung, welche großartige Individualität tritt uns nicht z. B. in Holbeins Todtentanze entgegen.

Das Motiv war längst bekannt und auch von der Kunst verwerthet worden. So wie dasselbe gewöhnlich verkörpert wird, entbehrt es des tieferen künstlerischen Reizes. Der Tod muß die Vertreter aller Stände im Reigen drehen, soll seine unbedingte Gewalt uns klar werden; durch die Wiederholung aber derselben Situation verfällt die Schilderung dem Fluche der Einförmigkeit. Für Holbein war die überlieferte Vorstellung ein todter Stoff, dem erst seine persönliche Kraft Leben einhauchte. Den banalen Todtentanz verwandelt er in vierzig kleinen Holzschnittblättchen in ein Gedicht von ergreifendem Inhalte und großartiger Anlage. Wie der Tod in die Welt kam, wird gleichsam in einem Vorspiele versinnlicht. Nach dem Sündenfalle bei der Vertreibung aus dem Paradiese tritt er zuerst auf, zur Flucht des Elternpaares den Marsch aufspielend. Es ist

nur billig, daß er dem ackernden Adam bei der Arbeit hilft, muß ihn doch seit Adams Falle der Mensch als unzertrennlichen Gesellen ertragen. Doch nicht allein den Gesellen, sondern auch den Herrn spielt der Tod. Ihm verfallen ist Alles was geboren ist, sein Reich erstreckt sich soweit als Geschöpfe athmen. Den Beginn der Herrschaft feiert auch ein infernalisches Orchester, scheußliche Todtengerippe, mit Trompeten und Pauken. Auf diese Einleitung folgt nun der eigentliche Todtentanz. Wir haben es aber keineswegs mit einem eintönigen Reigen zu thun. Jedes Opfer wird in seinem engsten Wirkungskreise, auf dem unmittelbaren Schauplatze seiner Thätigkeit vom Tode ergriffen; dieser selbst, eine wahre Proteusgestalt, wechselt unaufhörlich Natur und Wesen. Bald packt er seine Beute mit offener Gewalt, bald umschleicht er dieselbe in heimtückischer Weise, bald tritt er als unerbittliche Nemesis auf, bald ist er der hämische Glücksstörer, den selbst die kindliche Unschuld nicht rührt. Er reformirt auf seine eigene Faust das Papstthum, er straft den falschen Richter, er äfft den Arzt und höhnt den Gelehrten, er ist ein falscher Galan und trügerischer Wegweiser, er zwingt uns Achtung ab durch den kurzen Prozeß, den er mit dem Wucherer, dem Prasser, dem Räuber macht, seine teuflische Natur erfüllt uns aber auch mit Entsetzen, wenn wir gewahren, daß während er sich überall ungerufen und unerwartet einstellt, er dort wo er Erlösung bringen würde, bei dem aussätzigen Bettler, ausbleibt. Satire, Humor, tragische Auffassung sind dem Künstler gleichmäßig gegenwärtig und werden der Reihe nach verwendet, um die Schilderung wirkungsvoll zu gestalten, in jedem Blatte ein geschlossenes Bild zu schaffen. [15])

Diese Beispiele werden hoffentlich genügen, um die Behauptung, daß im Holzschnitte und Kupferstiche sich die persönliche Größe, die künstlerische Begabung der altdeutschen Meister am glänzendsten offenbart, zu rechtfertigen. Auch wenn diese Enthüllung der individuellen Künstlerkraft minder glänzend wäre, reicht schon ihr Hervortreten überhaupt hin, die Verwandtschaft mit der italienischen Renaissance erkennen zu lassen, in welcher gleichfalls das persönliche Element die wichtigste Grundlage des künstlerischen Wirkens abgibt, in jedem Werke zunächst die Gedankenwelt und die Empfindungsweise seines Schöpfers sich abspiegelt. Ist aber diese Einsicht gewonnen,

so empfangen auch die anderen scheinbar oberflächlichen Berührungen Dürers und der altdeutschen Künstler zur Renaissance ein besseres Licht.

Wir wissen, daß Dürers kunsttheoretische Schriften dem gleichen Boden entstammen wie die ästhetischen Traktate der Italiener, daß er namentlich in seinen „Vier Büchern von menschlicher Proportion" auf die Maßverhältnisse und die in ihnen beschlossene formale Schönheit kein geringeres Gewicht legt als die Renaissancekünstler jenseits der Alpen.

Mannigfache Aeußerungen Dürers legen ferner Zeugniß ab von der idealen Anschauung des Künstlers. Die scharfe Beobachtung der Natur hat ihn zur Erkenntniß der Einfachheit als der höchsten Kunstzierde geführt, und wenn er auch von dem richtigen Grundsatze ausgeht, daß die Kunst in der Natur stecke und eine Abweichung von der letzteren unstatthaft sei, so weiß er doch den „heimlichen Schatz des Herzens" zu ehren, die schöpferische Phantasie zu würdigen, welche auch ohne äußeres Vorbild „neue Creaturen in der Gestalt von Dingen schafft." Jenes Streben und diese Aeußerungen, die sich mühelos vervielfachen ließen, flattern keineswegs zusammenhanglos in der Luft, stehen nicht etwa gar im Widerspruche zu Dürers praktischem Wirken, sondern sind der nothwendige Ausdruck des Renaissancegeistes, der sich bereits in Dürers Kupferstichen und Holzschnitten entfaltet.

Ebenso wenig kann man es dem bloßen Zufalle zuschreiben, daß die Formen der Renaissancearchitektur uns in Deutschland früher auf Kupferstichen und Holzschnitten entgegentreten, ehe sie von Baukundigen erfaßt und in monumentaler Weise verkörpert werden. Wir stoßen auf dieselben in Dürerschen Zeichnungen und Blättern bereits im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, begegnen denselben regelmäßig in Holbeins Werken. Man wird kein deutsches Bauwerk aus derselben Zeit nennen können, welches in ähnlicher Weise unumwunden dem neuen Stile huldigt. Und nicht blos die Priorität dürfen die zeichnenden Künste für sich in Anspruch nehmen. Den späteren in Renaissanceformen ausgeführten deutschen Bauten sieht man es deutlich an, daß jene durch die Hände der Maler und Zeichner bereits gegangen waren, ehe sie der Architekt empfing und sich aneignete. Was man an der deutschen Renaissancearchitektur

mit Recht tadelt, die geringe Rücksicht auf das Material, die lockere Verbindung des Ornamentalen und Constructiven, so daß das letztere von dem ersteren stets überwuchert wird, das erklärt sich ganz natürlich und hört auf als Vorwurf zu gelten, wenn man dieselben Formen vom Zeichner in einer dekorativen Absicht angewendet gewahrt. Schwerlich hätten aber die Zeichner, Kupferstecher und Holzschneider so völlig und freudig der Renaissancearchitektur sich angeschlossen, wäre nicht das Kunstfach überhaupt der Renaissance wahlverwandt gewesen.

Erläuterungen und Belege.

1) Jobins und Specklins Vertheidigungsschriften zu Gunsten der deutschen Kunst sind in neuerer Zeit öfter abgedruckt worden u. A. in Stöbers Alsatia, Jahrbuch für elsässische Geschichte, Mülhausen 1852, mit einer Einleitung von Schneegans.

2) Walter Rivius Lobrede auf Dürer steht in seinem „Vitruv teutsch" fol. XXI. v.

3) De recta latini graecique sermonis pronuntiatione. 1528. Baseler Ausgabe der Werke 1540. p. 778.

4) J. Cochläus in der Cosmographia Pomponii M. mit dem Anhange: brevis Germaniae descriptio. 1511. „Artificum vero ingenia nedum Germani sed Itali quoque ac Galli extremique mirantur Hispani, eosque persaepe requirunt: testantur ipsa opera, quae longissime mittuntur. Quippe exstant figurae passionis domini (quos nuper Albertus Durer depinxit atque in aes excidit, idemque impressit) adeo subtiles sane atque ex vera perspectiva efformatae, ut mercatores vel ex tota Europa emant suis exemplaria pictoribus. Damit ist zu vergleichen Ulrich Huttens Brief an Pirkheimer (ep. vitae suae rationem exponens bei Böcking Ulrich Huttens Opera I. p. 195), wo es heißt, daß die Italiener, die sonst nichts Fremdes anerkennen, dem Dürer ihre Werke unterschieben, um sie verkäuflicher zu machen.

5) Ueber Michelangelos Reproduktion des Blattes von Martin Schön berichtet Vasari (ed. Sansoni II, 161); von Alunnos eifrigen Studien nach demselben Meister besitzen wir zwar keine urkundlichen Belege, doch genügt die Vergleichung der Stiche

Schöns mit den Bildern Alunnos, die Abhängigkeit des letzteren von dem deutschen Kupferstecher zu beweisen. Ueber die Entlehnungen Sartos von Dürer vgl. Vasari V, 22, über jene Pontormos ebend. VI, 265. Lanzi (Geschichte der Malerei in Italien III, 96) will sogar auch Guido Reni zu den Nachahmern Dürers gezählt wissen. Die Wiederholung Dürerscher Holzschnitte und Kupferstiche durch Marcanton ist bekannt. Daß Marco da Ravenna Raffael'sche Figuren mit einer Dürer'schen Landschaft verknüpft hat, ist bereits von Passavant (Leben Raffaels II, 281) hervorgehoben worden. In ähnlicher Weise hat auch Jean Duvet Dürer'sche Stiche gleichsam als Compositionsfaulenzer benutzt. Vgl. Leopold Kaufmann, Albrecht Dürer 1881. S. 93.

6) Eine Beschreibung und Abbildung der Tapete von Sitten in der Schweiz hat Keller in den Mittheilungen der Zürcher antiquarischen Gesellschaft (Bd. XI) geliefert.

7) Ueber die technische Manipulation der Teigdrucke vgl. Passavant, peintre graveur I. p. 203.

8) Merkwürdiger Weise heißt es auch von den Holzschnitten in dem ältesten zu Rom gedruckten illustrirten Buche, daß sie nach Wandgemälden gezeichnet seien. Dieses Buch sind die von Ulrich Hahn aus Ingolstadt 1467 gedruckten Meditationes des Kardinals Turrecremata oder Torquemada. Die Bilder zu diesen Meditationes sind angeblich auf Geheiß des Kardinals „posite et depicte in ecclesie ambitu sancte Marie de minerva Rome. Der Zusammenhang zwischen Wandbildern und Holzschnitten war natürlich nur ein stofflicher. Hier und dort sind dieselben Gegenstände dargestellt gewesen, keineswegs aber die Composition der Fresken in den Holzschnitten wiederholt worden. Wir wissen doch auch, daß z. B. die sog. Armenbibel, der typologische Bilderkreis schon in den Wandgemälden im Kreuzgange des Klosters Emaus in Prag (1343) verkörpert wurde. Danach besteht zwischen ihnen und dem Blockbuche, welches gleichfalls den typologischen Bilderkreis behandelt, kein formaler Zusammenhang.

9) Daß wir noch keine wissenschaftlich verfaßte Geschichte des deutschen Holzschnittes besitzen, muß als eine der größten Lücken, vielleicht als die größte in der Geschichte unserer nationalen Kunst beklagt werden. Die Schwierigkeiten, die Entwickelung der Holzschnittkunst zeitlich und räumlich festzustellen, sind allerdings sehr groß. Gerade bei den älteren Blättern läßt sich der Ursprungsort selten nachweisen, die primitive Zeichnung gestattet nicht die Zuweisung an bestimmte Lokalschulen, wo sich bereits ein bestimmter Stil ausgebildet hat. Durchaus unzulässig erscheint der Versuch, die Holzschnitte nach dem Maße des Fortschrittes, der sich in der Zeichnung kundgibt, chronologisch zu bestimmen, in jedem Jahrzehnt eine weitere Stufe in der Entwickelung der Kunst zu begrüßen. Der Holzschnitt geht gar nicht von einem einzigen Mittelpunkte aus, wird vielmehr an zahl-

reichen Punkten gleichzeitig unter mehr oder weniger günstigen Umständen in Angriff genommen. Die aufmerksame Beobachtung lehrt, daß Holzschnitte, die von einer Klosterwerkstätte ausgehen, weit hinter jenen, die von städtischen Formschneidern hergestellt wurden, zurückstehen, auch wenn sie jünger sind. Wie lange sich der primitive Holzschnitt erhielt, beweisen am besten die im vorigen Jahrhunderte in Chartres haufenweise „fabrizirten" Holzschnitte, welche den rohesten Holzschnitten des 15. Jahrhunderts täuschend gleichen. Den größten und günstigsten Einfluß auf die Entwickelung des Holzschnittes übte seine Berufung in die Dienste der Buchdrucker, welche nur eine ganz kurze Zeit selbst Formschneider waren, bald zur Herstellung der Illustrationen bessere Künstlerkräfte heranzogen. Es galt nun, eine große Summe neuer Gedanken in entsprechende Formen zu kleiden, selbständig zu componiren. Auch kam der Holzschnitt in vornehmere Kreise, welche auf eine bessere Zeichnung, lebendigere Auffassung Gewicht legten. Schon mit Rücksicht auf seine Kunden mußte der Buchdrucker nach geschulteren Künstlern sich umsehen. Unter den illustrirten Druckwerken aus dem letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts verdienen die Basler eine größere Beachtung, als ihnen bisher zu Theil wurde. Technisch sind die Nürnberger Drucke besser gerathen. Dagegen sind die Basler Holzschnitte von geistvolleren Künstlern gezeichnet und die Holzschneider schmiegten sich enger den Absichten der Zeichner an. Die Holzschnitte im Ritter vom Turn 1493 und jene in Sebastian Brandts Narrenschiff 1494 überragen künstlerisch weithin die so sehr gerühmten Holzschnitte Wohlgemuths in der Schedelschen Chronik 1493. Die Schraffirung folgt genauer der Modellirung, die Umrisse sind lebendiger gehalten, die Schnitte überhaupt mehr im Charakter einer Handzeichnung.

10) Eine musterhafte Darstellung der älteren Geschichte des italienischen Holzschnittes hat Friedrich Lippmann in dem Jahrbuche der k. Preußischen Kunstsammlungen 1883 u. ff. gegeben.

11) Man thäte bei einer Schilderung der Entwickelung des Kupferstiches vielleicht am besten, den florentiner Goldschmied Maso Finiguerra ganz aus dem Spiele zu lassen und die Frage zu stellen, wo sich die älteste wirkliche Druckpraxis nachweisen lasse. Die berühmten florentiner Kupferstichfolgen, der monte sancto di Dio 1477, die Danteillustrationen 1481, die Illustrationen zu Petrarkas Triumphen, wohl nicht viel früher als 1488 gestochen, zeigen alle noch geringe Uebung im Druckverfahren. Die Schraffirung besonders in den beiden ersten Folgen ist überaus fein, wie getuscht, die Linien sind ohne Kraft, zaghaft gezogen, auf die Steigerung von Licht und Schatten ist noch keine Rücksicht genommen. Das setzt keine lange Uebung in der Kupferstichtechnik voraus. Ungleich besser auf den Druck berechnet sind Mantegnas Stiche. Daß er als

Stecher von Florenz abhängig war, wird man schwerlich behaupten. War er aber auch jünger als die florentiner Stecher? Die deutschen Kupferstecher, welche in den sechsziger Jahren thätig waren, insbesondere der Meister vom Jahre 1466, können nicht ohne mannigfache Vorgänger gedacht werden, setzen eine längere Kenntniß des Druckverfahrens und wie die Platte gestochen werden muß, um den richtigen Druckerfolg zu erzielen, voraus.

12) Oscar Hase, Die Koberger. Leipzig 1885. S. 125.

13) Dürers Liebesantrag. Die im Texte citirten Verse sind dem Gedichte: ain spruch von ainem Münch entlehnt, welches Keller in der Bibliothek des litterarischen Vereines (Band XXXV. p. 250) publicirt hat.

14) Hieronymus und Melancholie. In Dürers Tagebuche seiner Niederländischen Reise werden die beiden Stiche regelmäßig unmittelbar nach einander angeführt. „Ich hab von Antorf aus geschickt dem guten Bildschnitzer Meister Conrad, S. Hieronymus im Gehaiß, die Melancholie, die drei Marien" u. s. w. — „Ich hab dem Lorenz Stercken geschenkt ein sitzenden Hieronymum und die Melancholei." — „Item mehr habe ich geschenkt Herrn Jacob Ponisio ein Eustachius, Melancholei und ein sitzender Hieronymum, S. Antonium, so hab ich seinem Schreiber Erasmo, ein sitzenden Hieronymum, die Melancholei, den Antonium geschenkt." — „Ich hab Johann von der Winckel Posauner geschenkt ein klein Holzpassion, Einen Hieronymum im Gehaiß und ein Melancholei." Auch die Freunde Dürers und die Käufer seiner Werke betrachteten die beiden Stiche als zusammengehörig. Tucher notirt in seinem Haushaltungsbuche (Publ. d. litter. Vereines in Stuttgart 134. Band. Seite 126) Item adi 13 ottobris kauft von Dürer maler 3 s. Jeronymus und 4 melemcholie von kupffer abgedruckt, damit ich den Engelhart Schauer und Jacob Rumpff gen Rom verert hab, und Cochläus schreibt an Pirkheimer aus Frankfurt 1520 (Heumann Doc. liter. p. 47) Commendo me quaeso Do. Alberto Durero. Vidit heri Consul (Phil. Fürstenberger) eius apud me Hieronymum et melancholiam; multus nobis de eo sermo fuit.

15) Fr. Lippmann hat in seiner trefflichen Ausgabe des Todtentanzes mit Recht hervorgehoben, daß derselbe „in künstlerischer wie technischer Hinsicht den Höhepunkt repräsentirt, den der Holzschnitt in der Epoche der Renaissance erreicht hat." Die künstlerische Vollendung dankt er natürlich Holbein. Hat Holbein aber erst den „Hans Lützelburger genannt Franck", der die Zeichnungen in Holzschnitt, geschult oder dankt dieser seine hervorragende Tüchtigkeit einer Lokalschule von Formschneidern? Die Erinnerung an die älteren Basler Drucke möchten das letztere vermuthen lassen.

12.

Dürers Entwickelungsgang.

Hätte das Schicksal Raffael ein längeres Leben geschenkt, die Summe seiner Gemälde würde dadurch schwerlich eine große Bereicherung erfahren haben. Wir wissen, daß Raffael in den letzten Jahren nur noch selten die Muße zu eigenhändiger Ausführung der Gemälde fand, daß ihn überhaupt architektonische und archäologische Interessen vorwiegend fesselten. Der Bau von S. Peter, die halb künstlerische, halb wissenschaftliche Aufnahme der Denkmäler des alten Rom füllten seine Zeit aus und nahmen seine Kräfte vollauf in Anspruch. Auch bei unserem Dürer machen wir eine ähnliche Wahrnehmung. Am Abend seines Lebens läßt er gleichfalls die praktische Ausübung der Malerei gegen einen anderen Thätigkeitskreis in den Hintergrund treten. Er wird Schriftsteller und verfolgt mit rastlosem Eifer theoretische Kunststudien. Im Jahre 1525 gab er die „Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit in Linien, Ebenen und ganzen Körpern", also eine angewandte Geometrie zum Gebrauche für Künstler in den Druck. Zwei Jahre später (October 1527) ließ er den „Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken" folgen. In seinem Todesjahre — er erlebte die Ausgabe nicht mehr — erschienen die „vier Bücher von menschlicher Proportion". Daß er noch andere Werke vorbereitete, z. B. ein Lehrbuch der Malerei („eine Speise für Malerknaben"), ein Buch über die Proportionen des Pferdes, wissen wir aus handschriftlichen Andeutungen des Künstlers. So ähnlich der Ausgang des größten italienischen und größten deutschen Malers darnach erscheint, so verschieden sind doch wieder die Ziele, welche den einen und den anderen Mann von ihrem engeren Berufe abwendig machen. Raffael erblicken wir schließlich im Banne der Antike; das alte Rom erfüllt seine Phantasie. Dürer bemüht sich, die tieferen, gesetzmäßigen Gründe der menschlichen Erscheinung zu erforschen.

Daß dabei nicht die zufällige persönliche Neigung den Ausschlag gab, vielmehr der Gang der Kunstentwickelung in Italien und im Norden diese verschiedenen Ziele vorbereitete und auf sie die Geister lenkte, daß wir hier mit einem Worte tief wurzelnde nationale Gegensätze anerkennen müssen, wird wohl allgemein zugestanden werden.

Noch eine andere Frage, zu welcher ebenfalls die Vergleichung Dürers mit Raffael anregt, taucht auf. Raffael ist erst durch den Aufenthalt in Rom, durch die Verbindung mit Bramante, mit römischen Künstlern und Gelehrten in die spätere Richtung gedrängt worden. Keine Thatsache läßt darauf schließen, daß ihn besondere, schon früh entwickelte Anlagen zum Cultus des alten Rom und der alten Kunst angeleitet hätten. Verhält es sich mit Dürer ähnlich? Ist auch Dürer erst im reifsten Mannesalter, durch die Verkettung äußerer Umstände zu seinen kunsttheoretischen Studien geführt worden? Oder hat er diese schon in jungen Jahren, etwa gar seit dem Beginn seiner selbständigen künstlerischen Thätigkeit vor Augen gehabt und seitdem stetig verfolgt?

Je nachdem man die Frage in diesem oder jenem Sinne beantwortet, gewinnt das Bild von Dürers Entwickelung eine andere Gestalt. In dem einen Falle wird man seine kunstlitterarische Thätigkeit mehr nebensächlich behandeln, gleichsam als Anhang zu seinem praktischen Wirken auffassen. In dem anderen Falle erscheinen die theoretischen Werke als der natürliche Abschluß eines langen, zielbewußten Strebens. Nicht nur seine Persönlichkeit, auch viele seiner Schöpfungen werden in ein neues Licht gestellt.[1])

Wir können über die Kargheit der Nachrichten über Dürers Leben nicht gerade Klage führen. Eine von ihm selbst geschriebene Familienchronik, mehr als dreißig Briefe, dann ein genaues Tagebuch über seine Niederländische Reise verbreiten über die Hauptereignisse seines Lebens genügendes Licht. Auch sonst fehlt es nicht an gleichzeitigen Nachrichten, welche von den Eigenthümlichkeiten des Mannes, von seiner Bedeutung und seinem Ruhme uns Kunde geben. Am dunkelsten bleibt, wie beinahe bei allen Künstlern, seine Jugendgeschichte. Dürer läßt sich über dieselbe in seiner Familienchronik ganz kurz aus. Nachdem er erzählt, daß ihn sein Vater am S. Andreastage 1486

auf drei Jahre zu Michel Wohlgemuth in die Lehre gethan, fährt er fort: „Und da ich ausgelernt hatte, schickte mich mein Vater hinweg und ich blieb vier Jahre aus, bis daß mich mein Vater wieder forderte. Und nachdem ich im Jahre 1490 nach Ostern hinweggezogen war, kam ich darnach wieder, als man zählte 1494 nach Pfingsten.“

Wie weit hatte es Dürer in der Kunstfertigkeit gebracht, als er Wohlgemuths Werkstätte verließ, wohin lenkte er während seiner Wanderschaft die Schritte? Das sind die ersten Fragen, welche Antwort heischen. Die wenigen Zeichnungen, welche sich aus Dürers Jugendzeit erhalten haben (das Selbstporträt vom Jahre 1484 in der Albertina, das beinahe gleichzeitige Frauenbild mit dem Falken im britischen Museum, die Madonna mit 2 Engeln vom Jahre 1485 in Berlin, die drei Landsknechte vom Jahre 1489 gleichfalls in Berlin und die Reitergruppe in einer Landschaft aus dem gleichen Jahre in der Bremer Kunsthalle) bieten nur geringe Anhaltspunkte, um Dürers individuelle Anlage aus ihnen zu erkennen, zumal mehrere derselben bloße Nachzeichnungen sind. Theils die natürlichen Schwächen des Anfängers, theils die noch nicht überwundene Abhängigkeit von örtlichen Schultraditionen hemmen die freie Entfaltung seiner künstlerischen Neigungen und lassen die persönlichen Züge völlig zurücktreten. Ohne die Signatur würde Niemand auf Dürer als Urheber schließen. Am meisten fesselt uns die früheste Zeichnung, in welcher sich Dürer, der dreizehnjährige Knabe, nach dem Spiegel abbildete. Die Augen sind zwar starr, die Hände steif und ungeschult; die charakteristischen Linien des Gesichtes aber, Nase, Mund und Kinn erscheinen bereits mit merkwürdiger Schärfe wiedergegeben, die Haare fein und weich behandelt. Als Dürer die Vaterstadt 1490 verließ, besaß er gewiß schon eine große Handfertigkeit, aber keine ausgesprochene künstlerische Individualität, war also äußeren Einflüssen noch in hohem Grade zugänglich.

Ueber die Ziele seiner Wanderschaft herrscht bekanntlich noch immer unter den Biographen Dürers reger Streit. Während Einige ihn nicht Deutschlands Grenzen überschreiten lassen, lassen ihn Andere über die Alpen ziehen und vornehmlich in Venedig eine kürzere oder längere Zeit verweilen. Unleugbar sprechen einzelne Nachrichten, auch Dürers eigene Aeuße-

rungen zu Gunsten der letzteren Annahme, wenn sie auch keine volle Sicherheit gewähren und namentlich, ob er am Anfange oder gegen den Schluß seiner Wanderschaft Venedig besuchte, im Ungewissen lassen.[2]) Bei dem schwankenden Urtheil über die Zuverlässigkeit der schriftlichen Nachrichten muß man sich an die Schlüsse halten, welche aus Dürers Jugendwerken gezogen werden können. Die Thatsache steht fest, daß er nach seiner Heimkehr sich mit der italienischen Culturwelt vertraut zeigte. Dürer zieht Gegenstände der antiken Mythologie in den Bereich seiner Darstellung, er copirt Kupferstiche Mantegnas und italienische Spielkarten, er ahmt die in Italien durch Stiche und Majoliken verbreitete Schilderung vom Tode Orpheus nach. In den Holzschnitten zur Apokalypse benutzt er venetianische Bauformen; als Kopfbedeckung der Heiligen daselbst[3]) wählt er außer der gewöhnlichen Krone auch Merkurs Flügelhut und die venetianische Dogenmütze (Fig. 3 und 4). Die



Fig. 3.



Fig. 4.

Bekanntschaft mit orientalischen Trachten läßt auf einen Aufenthalt in einer Landschaft schließen, wo Orientalen häufig verkehren. Selbst die Form der Kähne und Schiffe, welche Dürer schon in seinen frühesten Stichen und Schnitten anbringt, weckt die Erinnerung an venetianische Gondeln und Barken. Das Alles wird jedenfalls am ungezwungensten durch ein persönliches Verweilen Dürers in Italien, namentlich in Venedig, erklärt.

Gern möchten wir Näheres über Dürers Beschäftigung in seinen Wanderjahren erfahren. Leider bleiben wir auch hier

auf bloße Vermuthungen beschränkt. Ein kleines auf Pergament mit Deckfarben gemaltes, sehr schlecht erhaltenes Bildchen, das Christkind (Halbfigur) mit einem goldenen Apfel in den Händen darstellend, in der Albertina und sein gleichfalls auf Pergament mit dünner Oelfarbe gemaltes Selbstbildniß (in der Sammlung Felix in Leipzig), beide mit der Jahreszahl 1493 versehen, sind die einzigen sicheren Urkunden aus der Reisezeit. Das Christkind ist kein einfaches Naturstudium, macht vielmehr den Eindruck eines nach bestimmten Regeln construirten Kopfes. Die Stirn nimmt gerade die Hälfte des Gesichtes ein, eine durch die Nasenwurzel quer gezogene Linie trifft die Mitte der Ohren. Die Nase ist genau ebenso lang, wie der Theil von der Nasenspitze zum Kinn und beträgt die Hälfte der Stirnhöhe.[4])

Diese Spuren, so werthvoll auch das Christkind als frühestes Zeugniß für Dürers Maßstudien erscheint, bieten doch kein vollständiges Bild von seinem Treiben fern von der Heimat. Es bleibt nichts übrig, als die Sitten und Gewohnheiten der Zeit zu Rathe zu ziehen. Wir dürfen nicht an eine Künstlerfahrt nach heutiger Weise denken, welche den leichtbeschwingten jungen Mann rasch von Ort zu Ort brachte, und das Betrachten und Genießen der Kunstwerke als wichtigsten Reisezweck voraussetzt, sondern an die Wanderschaft eines einfachen Malergesellen, welcher nur, während er sich sein Brod in verschiedenen Werkstätten verdiente, gleichzeitig auch lernte und seine Kenntnisse erweiterte. Der Aufenthalt in Venedig will also soviel sagen als Unterkunft in der Werkstätte eines bestimmten venetianischen Malers. Was konnte er dem letzteren bieten? Schwerlich Hilfe bei der Ausführung von Gemälden. Dazu war denn doch die Nürnberger Art von der venetianischen Weise gar zu verschieden. Dagegen gab es einen Kunstzweig, hoch geschätzt in Venedig, von heimischen Künstlern wenig gepflegt, von Deutschen bereits reich ausgebildet. In einer Werkstätte, wo dieser betrieben wurde, durfte ein deutscher Wandergesell auf lohnende Beschäftigung hoffen. Das war der Holzschnitt und Kupferstich. Wie im übrigen Italien, so hatte auch in Venedig die Buchdruckerkunst zuerst durch Deutsche Eingang gefunden, mit dem Buchdruck sofort auch der Holzschnitt als beliebter Bücherschmuck sich verbreitet. Allerdings nahm der venetianische Holz-

schnitt gar bald das ächte italienische Gepräge an. Die feinen zur Buchillustration benutzten Umrißschnitte hängen eng mit der venetianischen Malerschule zusammen. Die Zeichner derselben haben wir daher unter einheimischen Künstlern zu suchen. Aber neben dem feinen Umrißschnitte besteht auch der derber schraffirte Holzschnitt, welcher sich schon der deutschen Weise mehr nähert. Außer den zahlreichen Buchillustrationen, welche offenbar den besten und geübtesten Händen anvertraut wurden, gibt es auch in Oberitalien offenbar unter nordischem Einflusse geschaffene Einzelblätter, bestimmt, ähnlich wie die deutschen „Briefe" an die Wand geklebt zu werden. Leider haben sich die letzteren nur in äußerst geringer Zahl und meistens in arg verdorbenem Zustande bis auf unsere Tage erhalten. Und was die Signaturen auf venetianischen Holzschnitten betrifft, so schweben wir darüber, ob sie eine Werkstattsmarke oder das Zeichen des Zeichners, oder Holzschneiders bedeuten, vielfach in Unsicherheit. Wir sind daher außer Stande, im Einzelnen den Antheil deutscher Hände an diesen Leistungen nachzuweisen. Um so nachdrücklicher muß die allgemeine Thatsache betont werden, daß sich im Kreise des Holzschnittes und Kupferstiches die oberitalienische und deutsche Kunst am engsten berühren. Die Nutzanwendung auf Dürer ergibt sich dann von selbst. Er besaß die Fähigkeit, in jenen Fächern wirksame Dienste zu leisten. Während seiner Lehrjahre nahm in Nürnberg der Holzschnitt einen gewaltigen Aufschwung, seinem Lehrherrn Michel Wohlgemuth gebührt dabei das hervorragendste Verdienst. Eine im Ganzen gut verbürgte Nachricht läßt ihn auf seiner Wanderschaft dem Schongauerschen Kreise im Elsaß nahe kommen. Wie hoch er Martin Schongauer hielt, wie gern er sich an ihn wie an ein Muster anlehnte, ersehen wir aus Dürers Worten und Werken. So kam er als geschulter Zeichner und Stecher nach Venedig. Als er dann 1494 wieder in seiner Vaterstadt eintraf, zeigte er sich vollständig unberührt von den malerischen Formen, welche in Venedig herrschten, dagegen eifrig beflissen, oberitalienische Kupferstiche nachzuzeichnen und eigenen Compositionen zu Grunde zu legen.

Wir können noch einen weiteren Schritt wagen und die venetianische Werkstatt nennen, mit welcher Dürer aller Wahrscheinlichkeit nach in Verbindung trat. In Venedig lebte und

wirkte ein Künstler, nicht hervorragend als Maler und bei den italienischen Fachgenossen in keinem besonderen Ansehen stehend, dagegen ungemein rührig im Fache des Holzschnittes und Kupferstiches, und von Nürnberger Kaufherren hoch geschätzt. Schon der Doppelnamen, welchen der Künstler trägt: Jacopo de Barbari und Jakob Walch weist auf die Angehörigkeit an zwei Volksstämme hin. In der That bringt er einen Theil seines Lebens in Venedig, einen Theil und zwar den späteren im Norden zu. Was wir von Jakob de Barbaris äußeren Verhältnissen wissen, beschränkt sich auf Folgendes. Um die Wende des Jahrhunderts hielt sich Jakob de Barbari in Nürnberg auf; von 1500 bis 1504 stand er als „contrafeter und illuminist" in den Diensten Kaiser Maximilians. Später erhielt er von dem Grafen Philipp von Burgund, Erzbischof von Utrecht, gemeinsam mit Mabuse den Auftrag, das Schloß Zuytborch mit Gemälden zu schmücken. Im Jahre 1510 erscheint er als „varlet de chambre und Hofmaler" im Hofstaat der Erzherzogin Margaretha, Statthalterin der Niederlande. Sein Tod fällt vor das Jahr 1516. Aus seinem Nachlasse werden dreiundzwanzig Kupferstichplatten von verschiedener Größe, „fertig zum Drucke" hervorgehoben.

Mit Dürer wird Jakob de Barbari auf Grund dreier bekannter Aussprüche in Verbindung gebracht. Als Dürer sich in den Jahren 1505 bis 1507 in Venedig aufhielt, schrieb er (7. Februar 1506) an Willibald Pirkheimer: „Das Ding (d. h. die Stiche) was mir vor eilf Jahren so wohl gefallen hat, das gefällt mir jetzt nicht mehr. Auch lasse ich Euch wissen, daß viele bessere Maler hier sind, als da draußen Meister Jakob ist; aber Antoni Kolb schwüre einen Eid, es lebe kein besserer Maler auf Erden als Jakob." Diesen Meister Jakob mit Barbari gleichzusetzen, berechtigt uns die enge Beziehung, in welcher Barbari mit dem Nürnberger Kaufherrn Anton Kolb steht. In der Urkunde Kaiser Maximilians, in welcher Jakob von Barbari aus dem kaiserlichen Dienste entlassen wird, wird auch des Anton Kolb gedacht und zwar in einer Weise, welche nur die Deutung zuläßt, daß beide Männer wie Gesellschafter, der Eine als Unternehmer, der Andere als ausübender Künstler zusammenhingen.

Als Dürer auf seiner niederländischen Reise im Sommer

1521 Mecheln besuchte, wies ihm die Statthalterin Margaretha all ihr schön „Ding“; da sah er auch „ander gut Ding von Johannes (Mabuse), Jakobs Walchs“. Er bat um Meister Jakobs Büchlein, aber es war bereits von Margaretha ihrem Maler zugesagt worden. Verbinden wir mit dieser Erzählung die Nachrichten, daß Mabuse und Jakob de Barbari von Zeitgenossen wie Zeuxis und Apelles zusammen genannt wurden, daß Barbari der Hofmaler Margarethas war, im Inventarium ihrer Kunstschätze Werke seiner Hand vorkommen, so fügen sich die Glieder des Schlusses: Dürers Meister Jakob, Jakob de Barbari und Jakob Walch bilden eine und dieselbe Persönlichkeit, zu einer festen Kette zusammen.

Noch eine andere Aeußerung Dürers wird mit Recht auf Jakob de Barbari bezogen. In einer 1523 entworfenen Widmung seines Proportionswerkes an Pirkheimer rühmt er „einen löblichen Maler, Jakobus genannt, von Venedig geboren“, der ihm die Maße von Mann und Weib wies, als er noch jung war und noch nie von solchem Ding gehört hatte. Wir erinnern uns, daß Dürers erster, freilich schlecht gelungener Versuch, einen Kopf (Christuskind in Wien) nach festen Regeln zu zeichnen, in das Jahr 1493 fällt und verknüpfen damit die Beobachtung, daß in Barbaris Kupferstichen die richtige, aber harte Zeichnung des menschlichen Körpers, eine gewisse Uebertreibung der Verhältnisse, eine bessere Kenntniß des Nackten als der Gewänder, gezwungene Stellungen, mehr berechnet als der Natur abgelauscht, hervorragende Merkmale bilden. Wir möchten natürlich für die Beziehungen Barbaris zu Dürer, wie sie hier geschildert wurden, mehr greifbare, wenn möglich urkundliche Beweise wünschen. Doch genügen die aneinander gereihten einzelnen Thatsachen, um die Ueberzeugung zu wecken, daß Barbari im Entwickelungsgange Dürers eine wichtige Rolle spielt. Verschiedene Aehnlichkeiten z. B. die gemeinsame Vorliebe für überaus fein ausgeführte Thierbilder kräftigen die Meinung. Nur darf man nicht Dürer als einen Schüler Barbaris auffassen. Dürer war keines Meisters Schüler. Er ließ gar mannigfache Weisen auf sich einwirken. Schon in seiner Jugend nahm er außer der lokalen, durch seinen ersten Lehrer Wohlgemuth vermittelten Ueberlieferung die Kunst Schongauers, dann jene Barbaris und Mantegnas als Bildungsmomente in

sich auf. Das Beste und Wichtigste dankte er doch der eigenen unermüdlich forschenden und prüfenden Natur. „Aus meinem Fürnehmen hab ich gesucht von Tag zu Tag", sagt er von den Studien über die menschlichen Proportionen. Der Satz gilt für seine ganze Kunst. Er bewältigt stets rasch die mannigfachen äußeren Einflüsse und kehrt immer wieder zur fruchtbarsten Quelle, seiner eigenen Phantasie und seinem besonderen Formensinne zurück. Schwerlich hätte sich Dürer diese Selbständigkeit erhalten, wenn die Malerei, die Schöpfung in Farben, das Hauptziel seiner freien Thätigkeit gewesen wäre.

Auf diesem Gebiete blieben unsere altdeutschen Künstler von fremden Schulen die längste Zeit abhängig. Ob äußere Gründe das Zurückbleiben in der strengen malerischen Entwickelung bewirkt haben, wie der Handwerksbetrieb der Malerei, die dürftigen Beziehungen zu einer reichen, vornehmen Formenwelt, der Einfluß der lange vorherrschenden Glasmalerei, welche der feineren Mischung der Farbentöne abträglich war — oder ob sich die Phantasie unserer Vorfahren überhaupt gegen die Farbenreize auf Bildern spröde verhielt, ist schwer zu bestimmen. Wahrscheinlich wirkte Beides zusammen. Gegen die Beobachtung, daß die altdeutschen Gemälde aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts zwar durch Tiefe und Leuchtkraft der Einzelfarben sich auszeichnen, aber besonders in figurenreichen Schilderungen, an harmonischer Verschmelzung der Töne, wie an perspektivischer Richtigkeit viel zu wünschen übrig lassen, läßt sich nichts Triftiges einwenden. Und auch die beiden Thatsachen stehen fest, daß Dürer den Zustand der Malerei in seiner Heimat der Besserung bedürftig erklärte und mit seiner eigenen Thätigkeit als Maler sich in seinen späteren Tagen unzufrieden äußerte. In dem Entwurfe einer Vorrede zu seinem Buche: Speise der Malerknaben bekennt Dürer, daß „in unserer teutschen Nation bei den jetzigen Zeiten viele Maler der Lernung nothdürftig sind, denn sie mangeln der rechten Kunst" und hebt hervor, daß er in seinem Büchlein ihnen Dinge vortragen werde, welche sie „vorher nie gehört noch gesehen haben in unseren Landen". Wie herbe aber Dürer über seine eigene frühere Thätigkeit als Maler urtheilt, ist aus den Mittheilungen Melanchthons[5]) bekannt. Eine blühende bunte Färbung wäre in jungen Jahren sein Ideal gewesen, seltsame, fast ungeheuerliche

und ungewöhnliche Gestalten hätte er mit Vorliebe geschaffen. Diese Selbstkritik klingt für die Verehrer Dürers viel zu herbe und erscheint wirklich, wenn wir Dürer mit seinen Kunstgenossen vergleichen, übertrieben. So weit trifft sie aber doch die Wahrheit, daß Dürers Größe nicht in erster Linie auf seinen Gemälden beruht. Die Mehrzahl der letzteren könnte aus dem Dasein gestrichen werden, ohne daß seine Bedeutung sich merklich verringerte. Erst durch das Studium seiner Zeichnungen gewinnt man vollen Einblick in Dürers künstlerische Natur. Sie dienen ihm nicht wie den meisten anderen Malern nur zum vorläufigen Festhalten seiner Gedanken; sie sind nicht blos erste flüchtige Skizzen, welche Leben und Gehalt von der weiteren Ausführung empfangen. Außer rasch mit der Feder hingeworfenen. Zeichnungen und Studien nach der Natur begegnen wir auch sorgfältig behandelten Compositionen, zahlreichen Blättern, welche den Eindruck endgiltiger Vollendung in uns wecken und offenbar von ihrem Schöpfer als abgeschlossene, farbige Werke betrachtet wurden. Sie sind häufig mit dem Pinsel gemacht, die Lichter wurden mit Weiß aufgesetzt und zuweilen die Flächen leicht mit Wasserfarben übergangen. Doch hält sich regelmäßig die Färbung in ganz bescheidenen Schranken und hilft wesentlich nur, die Formen zu runden und lebendiger zu gestalten.

Die entschiedene Vorliebe für Zeichnungen, mit welcher auch die rastlose Thätigkeit für den Holzschnitt und Kupferstich auf das engste zusammenhängt, kann nicht füglich auf die größere Bequemlichkeit des Verfahrens, überhaupt auf äußere zufällige Umstände zurückgeführt werden. Kein Künstler war so gewissenhaft wie Dürer, keiner mehr beflissen, die Würde der Kunst zu wahren und rücksichtslos die höchsten Ziele in derselben anzustreben. Es muß vielmehr die freiwillige Einschränkung auf Zeichnungen oder richtiger gesagt, die Erhebung der Zeichnungen zu vollkommenen Kunstwerken in dem besonderen Wesen und der eigenthümlichen Richtung der Dürer'schen Phantasie wurzeln.

„Ein guter Maler ist inwendig voller Figuren, und wenn es möglich wäre, daß er ewig lebte, so hätte er aus den inneren Ideen, davon Plato schreibt, allweg etwas neues durch die Werke auszugießen." Wir erkennen aus diesen Worten Dürers den Werth, welchen er auf die Erfindung legte. In der That

strahlt unter seinen vielen glänzenden Eigenschaften die unerschöpfliche Kraft, immer neue Gegenstände der künstlerischen Darstellung zuzuführen, demselben Gegenstande, wenn er wiederholt wird, dennoch neue Seiten abzugewinnen, am hellsten. Das wußten auch die Künstler seiner Zeit, welche gern von ihm borgten und bald ganze Compositionen, bald einzelne Gruppen, bald die reichen Hintergründe nachzeichneten. Wir begreifen, daß Dürer jene Form der Wiedergabe vorzog, welche diese „inneren Bilder" so unmittelbar als möglich ausdrückt. Das persönliche Element kommt aber in der Zeichnung stärker zur Geltung als in farbigen Gemälden. Prüft man doch stets, um die eigenthümliche Natur eines Künstlers zu erkennen, zunächst seine Zeichnungen, welche mit Recht als seine „Handschrift" aufgefaßt werden.

Bereits von früher Jugend an fesselte unseren Dürer das Charakteristische in der menschlichen Erscheinung, das Feste und Bleibende in den Formen sowohl wie in der Empfindung und im Ausdrucke am meisten. Kinder und jugendliche Frauen mit ihren weichen, unbestimmten Formen, dem allgemeinen Liebreize des Ausdruckes gelingen ihm weniger gut, als ausgereifte, durch Erfahrung und Schicksal in ihrem Wesen scharf ausgeprägte Männer und Greise. Auch hier bot sich die mit Linien wirkende Zeichnung als das wichtigste Darstellungsmittel dar. Der eigenthümliche Schnitt eines im Profil gehaltenen Kopfes — und solchen Profilstellungen begegnen wir sehr häufig bei Dürer — genügt, um uns den aus dem Vollen gegriffenen Charakter der einzelnen Persönlichkeit klar vor die Augen zu bringen.

Indem wir, wie es sich gebührt, auf der Werthleiter der Dürerscher Werke den Zeichnungen die oberste Stufe einräumen, gewinnen wir in seinen Entwickelungsgang den besten Einblick. Sie liefern den Beweis, daß die Richtung Dürers, welche in den Schöpfungen des späteren Alters eine so große Vollendung erreicht, im Keime bereits in den Bestrebungen des jugendlichen Alters sich offenbart, die Verknüpfung der beiden Ziele: Erprobung der Grundmaße und Musterformen und tiefe und scharfe Charakteristik der Gestalten ihm schon frühzeitig als Ideal vorschwebten. Zwischen den Zeichnungen Dürers aus den verschiedenen Perioden herrschen keine so großen Gegensätze, wie

zwischen den früheren und späteren Gemälden. Dort bemerken wir eine stetige Entwickelung, hier ein auffälliges Schwanken in der Behandlung, als ob er seiner Sache nicht ganz sicher wäre.

Von Dürers Heirat mit der früher maßlos geschmähten, jetzt wieder überschätzten Agnes Frey im Sommer 1494 bis zu seiner Reise nach Venedig im Spätherbste 1505 unterbricht kein wichtiges äußeres Ereigniß Dürers Leben. Er machte in diesem Jahrzehnt noch einmal Lehrjahre durch. Er übte seine Kräfte, versuchte sich in verschiedenen Gedankenkreisen und ging theils dem gewöhnlichen Erwerbe nach, theils arbeitete er mehr für sich an seiner persönlichen Bildung. Er zehrte noch von seinen Reiseerinnerungen und verwerthete, durch Barbaris Aufenthalt in Nürnberg neu angeregt, italienische Vorbilder, vertiefte sich aber auch gleichzeitig in die heimischen Anschauungen. Eine überaus mannigfache, nach den verschiedensten Richtungen ausgreifende Thätigkeit tritt uns vor die Augen. Mit frischem Jugendmuthe wird manches begonnen, was erst spätere Jahre zur Reife brachten; aber auch anderes unternommen, was nachmals völlig in Vergessenheit gerieth.

Für die Annahme, daß Dürer nach seiner Rückkehr von der Reise und nach der Heirat noch längere Zeit in Wohlgemuths Werkstätte als Geselle arbeitete, bestehen keine Anhaltspunkte. Mehrere Gründe sprechen vielmehr für sein selbständiges Wirken. Bereits im Jahre 1495 begann Dürer seine Studien für die große Holzschnittfolge der Apokalypse, in das nächste Jahr fällt aller Wahrscheinlichkeit nach das Porträt des Kurfürsten Friedrich des Weisen, kaum später dürfen wir den Dresdener Altar wegen der vollkommen gleichen technischen Behandlung ansetzen. Außerdem zeigen gerade die Zeichnungen, deren Entstehung in den Jahren 1494 und 1495 feststeht, einen ganz anderen künstlerischen Zug, als Wohlgemuths anerkannte Werke. Für die vielen Eindrücke der italienischen Renaissance, welche in denselben niedergelegt sind, kann man bei dem betagten Wohlgemuth Verständniß nur in künstlich erzwungener Weise voraussetzen. Er hätte plötzlich, dem Greisenalter nahe, seine Bildung und Gesinnung völlig ändern müssen, während Dürer einfach seine Reiseerfahrungen ausnützte. Wenn man die Holzschnitte in Schedels Weltchronik vom Jahre 1493 auf die Auf-

fassung der Gestalten, auf den geistigen Gehalt hin prüft und mit Dürers Zeichnungen, Stichen, Schnitten aus den ersten Jahren nach seiner Rückkehr vergleicht, so gewinnt man die Ueberzeugung, daß Dürer nicht mehr unter Wohlgemuth, als unselbständiger Gehilfe, sondern neben ihm und gar bald auch über ihm stand.[6])

Der Kreis der Dürerschen Thätigkeit wurde zunächst durch die Zeitsitte bedingt und bestimmt. Eine durchaus nicht verächtliche Kundschaft waren die kleinen Leute, bei welchen sich die Bilderfreude bereits seit mehreren Menschenaltern entwickelt hatte. Nach glänzenden Werken stand nicht ihr Begehren, auch der Inhalt mußte mitsprechen, sollten sie sich an dem Bilde wahrhaft ergötzen, wie das in naiven Zeiten gewöhnlich der Fall ist. Der an die Wand geklebte Holzschnitt, der Brief, oder in Andachtsbücher eingelegte kleinere Blätter, in Holzschnitt oder Kupferstich ausgeführt, umfaßten den ganzen Kunstbedarf weiter Volkskreise. Kirchweihen und Jahrmärkte vermittelten den Umsatz. Auch Dürer konnte sich von der in solcher Weise betriebenen Kunstpflege nicht ausschließen und schuf eine ganz stattliche Reihe von Blättern, welche auf dem gleichen Wege wie die Waare der Briefmaler in den Handel gelangten. Aeußerungen Dürers und Berichte seiner Freunde lassen uns darüber nicht im Zweifel. Der nordische Kupferstich hat wie der nordische Holzschnitt einen volksthümlichen Ursprung. Der Stecher, zugleich Zeichner, war dabei im Vortheile, daß er Erfindung und technische Ausführung in einer Hand vereinigte.

Schon die Gegenstände der Darstellung deuten die volksthümliche Bestimmung der Blätter an. Bald boten Dürer bekannte Schwänke, wirksame moralische Betrachtungen den Stoff für die Stiche. Der Tod lauert in der Nähe des wandelnden Liebespaares, der reiche Alte will mit Gold Liebe erkaufen. Bald führt er bekannte und im Volk beliebte Figuren uns vor: Landsknechte und Türken, Bauern, Köche, Postreiter und Edeldamen. Auch Naturwunder wie z. B. die Mißgeburt des Schweines wurden nicht übergangen. Selbstverständlich fehlten auch religiöse Schilderungen nicht. Zu den frühesten Stichen Dürers gehören das reine Andachtsbild der Madonna mit der Mondsichel zu ihren Füßen und die Legende von dem durch

Frauenschönheit verführten und dann büßenden heiligen Chrysostomus, gewöhnlich als h. Genoveva gedeutet.

Wie die Mehrzahl dieser Stiche sich an einen alt überlieferten Gedankenkreis anschließt, so zeigt auch die künstlerische und technische Behandlung häufig noch alterthümliche Züge. Der Zeichner begnügt sich, die Gestalten scharf und bedeutsam vom weißen Grunde abzuheben, er verzichtet auf eine feinere Ausmalung der Szene, welche in den Kreisen, für welche solche Stiche berechnet sind, doch kein rechtes Verständniß finden würden und hält sich auch in der Führung des Grabstichels an ältere Vorbilder.

Dürer war aber nicht der Mann, welcher sich auf die Dauer mit einer geschäftsmäßigen Ausbeutung der Kunst zufrieden gestellt hätte. Er fragte nicht darnach, ob er den Käufern mehr biete, als sie verlangen und erwarten. Selbst die gewöhnliche Marktwaare gab ihm Anlaß, seine persönlichen Neigungen zur Geltung zu bringen. Zu den frühesten Stichen Dürers gehört der verlorene Sohn. Ohne Zweifel war auch dieses Einzelblatt bestimmt, auf Messen verkauft zu werden. Dürer stellt nicht die Rückkehr des Sohnes in das Vaterhaus dar, auch nicht den in schlechter Gesellschaft prassenden Wüstling. Mit feiner poetischer Empfindung wählt er eine Szene, welche einerseits den Sohn in seiner tiefsten Erniedrigung zeigt, andererseits durch seine sichtbare Reue den Ausgang seines Schicksales ahnen läßt, also einen fruchtbaren Mittelpunkt der Geschichte trifft. Ihm wurde dadurch zugleich die Gelegenheit geboten, ein Bild des ländlichen Lebens, wie er es offenbar liebte, zu zeichnen. Der verlorene Sohn kniet mit gefalteten Händen, das scharf geschnittene, abgemagerte Gesicht aufwärts wendend, neben dem Troge, aus welchem die Schweineherde ihre Nahrung holt. Der weite Hof wird von Häusern, Schuppen, Ställen eingerahmt. Die mit Zinnen gekrönte Mauer, über die Dächer hervorragende Baumkronen, in der rechten Ecke eine Kapelle lassen an eine stattliche Wirthschaft, ähnlich wie im Vaterhause denken, in welcher sich der zum Schweinehirt herabgesunkene Sohn doppelt unglücklich fühlen muß.

Auch Dürers frühe Holzschnitte legen von dem Streben, den handwerksmäßigen Betrieb der Kunst zu vermeiden und jedem Blatte, das aus seiner Werkstätte hervorging, einen per-

sönlichen Zug aufzuprägen, Zeugniß ab. Das Männerbad, der Ritter mit dem Landsknecht, die heilige Familie, der starke Löwenbändiger Simson waren gleichfalls für den Marktverkauf bestimmt. Sie unterscheiden sich aber wesentlich von der gangbaren Waare. Dürer, in Erinnerung an die italienische Kunstsitte, gab den Blättern ein ungewöhnlich großes Format. Auf diese Weise konnte er nicht nur die Gestalten, besonders die Köpfe charaktervoller zeichnen, sondern auch die Szenen breiter ausmalen. In diesen Holzschnitten offenbart sich zuerst Dürers tiefe Empfindung für die landschaftliche Schönheit. Merkwürdig genug, entlehnt er aber die Motive nicht der fränkischen Heimat, sondern liebt Fluß- und Seelandschaften, mit sanft streichenden Bergen am Horizonte und einzelnen auf Felsen ragenden stolzen Burgen im Mittelgrunde. Ob diese Landschaften auf Naturanschauung beruhen oder ob sie von Dürers Phantasie erst aus mannigfachen Erinnerungen aufgebaut wurden? Man möchte eine Mischung deutscher (die Burgen) und italienischer (die Seegestade) Motive vermuthen. Die mächtigen Bäume im Vordergrunde, einmal (der Ritter mit dem Landsknechte) dicht belaubte und kahle, wie Sommer und Winter dicht neben einander gestellt, mit phantastisch gezeichneten Stämmen, danken gewiß dem malerischen Bedürfnisse ihren Ursprung.

Auf dem Holzschnitte: Die heilige Familie mit den drei Hasen wird die Gruppe der Madonna mit dem Christkinde und dem hl. Joseph, ähnlich wie auf italienischen Gemälden durch eine niedrige Mauer vom Hintergrunde geschieden. Die Mitte des letzteren nimmt ein von Bäumen eingesäumter See ein, von dessen Ufern Bergzüge allmälich sich erheben. Auch auf dem Blatte: Simson mit dem Löwen nimmt eine mächtige, durch Segelschiff und Nachen belebte Wasserfläche den Hintergrund ein. Ein Baumhag und ein Burgflecken befinden sich links auf dem ebenen Gestade, während rechts ein Schloß steil in die Höhe emporsteigt. Die Aussicht auf eine Flußebene, rechts durch eine Burg begrenzt, bietet ferner der Holzschnitt, welcher eine noch räthselhafte Sagengeschichte in dem Ritter mit dem Landsknechte darstellt. Vollends in die unmittelbare Nähe des Meeres bringt uns der Holzschnitt, welcher die Inschrift: Ercules führt und ein bisher noch nicht erklärtes Ereigniß aus dem Leben dieses Helden schildert. Niedrige Hügel trennen den

Vordergrund, wo die Kampfszene vor sich geht, von der weiten See. Einzelne bebaute Inseln ragen aus den Wogen heraus, eine Bucht und ein Vorgebirge schließen links den Schauplatz ab. Mit wenigen Strichen zeichnete Dürer die unendliche Wasserfläche. Durch die malerische Stimmung, welche er auf Holzschnitten zum Ausdrucke brachte, führte er einen völligen Umschwung in diesem Kunstzweige herbei. Es war nun nicht mehr nöthig, durch Färbung dem Zeichnungsgerippe reicheres Leben zu verleihen, da schon durch den Zug der Linien der treffende Schein der Wirklichkeit wiedergegeben wurde. Die technische Arbeit ist an diesen Holzschnitten noch recht mangelhaft; immerhin bilden sie eine Epoche in der Geschichte des Kunstzweiges und werfen auf Dürers Entwickelungsgang, wie auf seine künstlerische Bedeutung ein helles Licht.

Wenn Dürer bereits in den Holzschnitten, welche denn doch für weitere und untere Volkskreise vorzugsweise bestimmt waren, den vielen äußeren Schwierigkeiten zum Trotze seine persönliche Natur und Neigung nicht verbarg, so lockte es ihn in den eigenhändig von ihm geschaffenen Kupferstichen begreiflicher Weise noch stärker, unbekümmert um das Herkommen, seinen künstlerischen Zielen nachzugehen. Wir besitzen gerade aus Dürers früheren Jahren eine Reihe von Kupferstichen, welche nach Inhalt und Form an eine auserlesene Gemeinde sich wandten.

Als Dürer seine selbständige Thätigkeit in Nürnberg begonnen, wogte hier bereits mächtig die humanistische Bewegung. Nach Huttens Zeugniß hatte dieselbe in Nürnberg früher als in den meisten anderen Städten Wurzel gefaßt und sich siegreich behauptet. Der rege Handelsverkehr mit Venedig, die Sitte der Patriziersöhne, eine der oberitalienischen Universitäten: Padua, Pavia, Bologna in jungen Jahren zu besuchen, begünstigten die humanistische Strömung, mit welcher sich eine nähere Kenntniß des italienischen Lebens und der italienischen Renaissancekunst unwillkürlich verband. Dürer trat bald nach seiner Rückkehr in den Humanistenkreis ein, dessen Führer, Willibald Pirkheimer, zu seinen vertrautesten Freunden zählte. Er galt in diesem Kreise als Kenner und Genosse, nahm an den humanistischen Bestrebungen ernsten Antheil und stand mit der Mehrzahl der „Gelehrten und Poeten" in persönlichem Verkehre.

Dürer ist der einzige deutsche Künstler, welcher in der Litteratur seiner Zeit tiefere Spuren hinterlassen hat. Wenn man alle die Stellen, welche in den Briefen, den Reden, den Schriften der Zeitgenossen von Dürer handeln, aneinander reiht, so staunt man, wie viel er im Munde der Leute war, wie eifrig sich die besten Männer mit ihm beschäftigten und selbstverständlich als einen der ihrigen betrachteten. So sehr sich auch Dürer im Kreise der Pirkheimer, Celtes, Schedel, Schreier, Scheuerl u. A. heimisch fühlte, so prunkte er doch niemals mit der Gelehrsamkeit in seiner Kunst. Ein an Pirkheimer gerichtetes Wort, dieser verstehe mehr von solchen Dingen als die italienischen Maler[7]), deutet darauf hin, daß Dürer die Grenzen der Malerei kannte und wenn er auch der herrschenden Strömung sich nicht vollständig entziehen konnte, doch bemüht war, das künstlerische Interesse in die erste Linie zu stellen. Kupferstiche und Zeichnungen, welche noch alle in die frühe Periode Dürers fallen, bestätigen diese Meinung. Für mehrere Stiche, wie die vier Hexen, der Traum des Doktors, die Eifersucht oder Herkules, der Raub der Amymone, entlehnte er offenbar die Gegenstände der Darstellung dem humanistischen Gedankenkreise. Solche mythologische und allegorische Szenen entzogen sich dem Verständniß des Volkes und konnten nur von Eingeweihten genossen werden. Seitdem die eigenthümliche und offen gestanden wenig anziehende Verquickung des Mythologischen und Allegorischen in Vergessenheit gerieth, ist der Inhalt der meisten dieser Blätter räthselhaft geworden. Den gelehrten Freunden und Gönnern Dürers waren aber solche Szenen gewiß geläufig und diese waren überdieß auch fähig, das feinere Formenspiel, welches Dürer in denselben zum Ausdrucke brachte, zu würdigen. Als Proben einer an schönen Formen sich ergötzenden Phantasie müssen die Blätter entschieden aufgefaßt werden.

Wie sehr in Dürers Darstellung der Inhalt gegen die künstlerische Form zurücktritt, zeigt am deutlichsten das gewöhnlich „vier Hexen" betitelte Blatt (B. 75). Derselbe nackte Frauenkörper wird uns von vorn, vom Rücken und von der Seite vor die Augen geführt. Auf die verschiedenen Ansichten des nackten Leibes legt Dürer das Hauptgewicht und läßt darüber die Klarheit der Handlung völlig in den Hintergrund treten. Kein Mensch kann sagen, was vorgeht, Niemand, der nicht schon

vorher wie Dürers Freunde den Gegenstand kannte, vermag aus der bloßen Stellung und Haltung der Figuren die Szene zu erklären. Der vierte Kopf, welcher zwischen den beiden Frauengestalten rechts hervorlugt, bestätigt den Glauben an die vorwiegend formale Bedeutung der Gruppe. Er bietet von dem Kopfe noch eine vierte Ansicht, und das läßt sich rechtfertigen; während bei der Voraussetzung einer wirklichen Theilnahme an der Handlung das gezwungene und leblose Wesen einen herben Tadel erfahren müßte. Wir haben aber keinen Grund, bei Dürer so grobe Fehler in der Composition anzunehmen. Auch auf dem Blatte: der Traum des Doktors (B. 76) spielt die stattliche nackte Frauengestalt, wahrscheinlich als Venus gedacht, die Hauptrolle, ebenso in dem sogenannten Raube der Amymone oder dem Meerwunder (B. 71), nur daß im Gegensatze zur aufrechten Stellung hier die ruhende Lage gewählt wurde. Die sogenannte „Eifersucht oder der große Satyr" (B. 73) endlich zeigt außer dem Centaur und der in seinem Schoße ruhenden Nymphe noch einen nackten, das Liebespaar mit einem Knüppel bedrohenden Mann. Wieder stoßen wir also auf die stärkste Betonung des Nackten, hier überdieß auf eine unmittelbare Anlehnung an ein italienisches Vorbild.[8]) So reift die stoffliche humanistische Anregung zu einem richtigen Renaissancewerke aus. Denn der Verherrlichung des Nackten weiht die Renaissancekunst gern ihre Kräfte. Gleichzeitig kann Dürer seine besonderen Studien über Maße und Verhältnisse, über die Gesetze der menschlichen Erscheinung hier erproben und künstlerisch verwerthen. Ob Dürers Phantasie zuerst von dem mythologisch-allegorischen Gedanken ergriffen wurde und dann erst nachträglich nach der brauchbaren Form suchte, oder ob er von Formstudien ausging und dann erst den passenden Inhalt, um dieselben zu verwerthen, wählte, ist schwer zu sagen. Der Laie hält den ersten Weg für den gewöhnlichen und auch für den würdigeren. Der Maler wie der Dichter schafft aus dem Innern heraus und umhüllt den Gedankenkern allmälich mit dem Gewande der schönen, ansprechenden Form. Man vergißt dabei, daß die Form bei einem ächten Künstler nichts Aeußerliches bedeutet, vielmehr eine schöpferische Kraft in sich schließt und daher auch der andere Weg, so daß die Form zum Inhalte führt und diesen bedingt, eingeschlagen werden kann. In einem vollendeten Kunst-

werke sind freilich beide untrennbar mit einander verknüpft und werden wie Zwillinge im gleichen Augenblicke von der Phantasie geboren.

Dürer tritt also in den ersten Jahren seiner Wirksamkeit sowohl als Arbeiter für den großen Kunstmarkt, wie im besonderen Dienste des Humanismus thätig auf, erscheint im letzteren Dienste jetzt sogar eifriger, als in irgend einem späteren Abschnitte seines Lebens. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß die überwiegende Mehrzahl seiner mythologischen Compositionen in die Jugendperiode fallen. Auch zu diesen dankte er mannigfache Anregungen heimischen Humanisten wie Konrad Celtes und Hartmann Schedel.

Konrad Celtes hatte bereits 1493, während Dürers Abwesenheit, in Nürnberg nach einem Künstler gesucht, welcher eine Ovidausgabe mit Holzschnitten schmücken sollte. Als er 1502 seine Gedichte, an ihrer Spitze die Quatuor libri amorum im Drucke veröffentlichte, wandte er sich an Dürer. Von diesem rührt die Zeichnung zu dem Widmungsblatt, einer allegorischen Darstellung der Philosophie und zu dem Holzschnitte: Apollo und Daphne her. Leider hat die schlechte Ausführung die künstlerische Anlage der Blätter vollständig verdorben. Um so willkommener sind uns zwei Originalzeichnungen, an welche keine fremde Hand gerührt hat, mit deren Hilfe wir daher Dürers Stellung zu dem antiken Mythenkreise klarer erblicken. Hartmann Schedel, der aus der Nürnberger Gelehrtengeschichte wohlbekannte Arzt und Humanist, hatte in Padua (1463—1466) eifrig nach Nachrichten über antike Alterthümer, nach Reiseberichten und Inschriften geforscht und alle diese Merkwürdigkeiten nach seiner Rückkehr in einen stattlichen Band zusammengeschrieben. Auch Zeichnungen, welche in seinen handschriftlichen Quellen vorkamen, versuchte er mit ungeschickter Hand nachzubilden. Einzelne derselben erblickte Dürer und wählte sie zum Ausgangspunkte eigener in der Ambraser Sammlung in Wien bewahrter Schöpfungen [9]). Die eine Dürersche Zeichnung geht von einer Darstellung des Hermes in dem Schedelschen Codex aus. Dürer begnügt sich nicht, das Vorbild, nur in kunstgerechte Formen gekleidet, zu wiederholen. Er verknüpft damit ein anderes Motiv. Von seinem Freunde Pirkheimer, dem Kenner Lukians, hatte er von dem gallischen Herkules, „demselben

Gotte, welchen die Griechen Hermes und die Römer Merkurius nennen", erfahren, wie dieser durch seine Beredtsamkeit die Menschen fessele und nach sich ziehe. Lukian beschreibt den Herkules als kahlköpfigen Greis. Eine goldene Kette geht von seiner Zunge aus. Mit dem anderen Ende an den Ohren vieler Menschen befestigt, zwingt sie diese, dem Gotte unwiderstehlich zu folgen. Dürer verbindet die Figur, die er bei Schedel vorfand, mit der von Pirkheimer ihm erzählten Lukianischen Allegorie. Hermes mit Flügelhut und befiederten Füßen, den Schlangenstab in der Hand, in einem kurzen ärmellosen mit gelben Flammenzungen gezierten Gewande, schreitet durch die Luft einher, ganz wie in der Schedelschen Vorzeichnung. Nur läßt ihn Dürer den Kopf zurückwenden, den durch Ketten ihm verbundenen vier Menschen entgegen, dem Weibe, Ritter, Doktor und Bauer, von welchen das erstere durch das leicht geschürzte, die Beine offen legende Gewand gleichfalls auf antike Anregungen schließen läßt. Das mit der Feder gezeichnete, leicht colorirte Blatt übt allerdings keinen klassischen Eindruck. Man erkennt trotz der unmittelbaren Entlehnung der Hauptfigur von einem altgriechischen Kunstwerke in jeder Linie die deutsche Natur. Dennoch unterscheidet es sich wesentlich von den gleichzeitigen Illustrationen antiker Mythen auf deutschem Boden. Die letzteren verrathen einfach die Unfähigkeit, sich in den fremden Gedankenkreis einzuleben. Dürer weicht auch von der antiken Ueberlieferung ab, er haucht aber diesen freien Uebertragungen zugleich ein neues besonderes Leben ein. Künstlerische Freiheit und künstlerischer Verstand gehen bei ihm Hand in Hand. In ähnlicher selbständiger Weise verfuhr er, als ihm eine andere Zeichnung in dem Schedelschen Sammelbande vor die Augen kam. Dieselbe stellt in plumper Weise einen nackten Knaben, der auf dem Rücken eines Delphins ausgestreckt liegt und mit beiden Händen sich an dem Kopfe des Fisches hält, dar. Ein Vers gibt über die Bedeutung des Bildes: Arion wird singend vom Delphin durch die Fluthen getragen, Auskunft. Dürer änderte nicht allein durch phantastische Zuthaten die Gestalt des Fisches, sondern wechselte auch mit künstlerischem Geschicke die Stellung Arions. In der Linken hält er die Leier, mit der Rechten faßt er, um sich zu stützen, den Kopf des Delphins. Indem Dürer ihm zugleich das Aussehen eines Jünglings gab,

auf dem Fische mehr reitend als liegend darstellte, verlieh er erst im Vergleiche zu seinem Vorbilde der Szene anschauliche Wahrheit. Ein besseres Zeugniß für sein selbständiges künstlerisches Denken, als diese leicht colorirte Arionzeichnung bietet, kann man sich nicht wünschen.

In die antikisirende Strömung durch seine Reiseerinnerungen und den Verkehr mit Humanisten hineingezogen, huldigt Dürer dieser Richtung auch in einem größeren Gemälde: Herkules mit den stymphalischen Vögeln kämpfend (Germanisches Museum). In Wasserfarbe, wie so manche seiner frühesten Bilder ausgeführt, gegenwärtig fast vollständig verdorben, zeigt dasselbe noch den Künstler mit sich selbst im Kampfe. Die anatomische Modellfigur steht mit der phantastischen Umgebung in keinem rechten Einklange. Bemerkenswerth bleibt es aber doch, daß der Cultus der Antike bei Dürer regelmäßig auf das Studium des Nackten und der Maßverhältnisse des menschlichen Körpers im Zustande der Ruhe und Bewegung hinausläuft, Dürer also auch hier eine Neigung zur Ergründung der Naturgesetze in der menschlichen Erscheinung bekundete, welche er zeitlebens festhalten sollte.

Nur ausnahmsweise wählte Dürer einen mythologischen Gegenstand zum Vorwurf seiner Gemälde. Porträte und Altarbilder füllen seine Thätigkeit als Maler auch schon in seiner frühesten Zeit aus. Dem Selbstporträt vom Jahre 1493 reihte sich das Bildniß des Kurfürsten von Sachsen (u. 1496), seines Vaters 1497, das Selbstporträt vom Jahre 1498, das Bildniß Oswald Krells vom Jahre 1499 und endlich das berühmte Selbstporträt vom Jahre 1500 an. Die öftere Wiedergabe der eigenen Züge deutet auf Versuche, zur eigenen Uebung angestellt, hin. Welches Ziel er dabei vor Augen hatte, sagen uns gemeinsame, auf allen Porträten wiederkehrende Merkmale. Die Schärfe und Sicherheit der Zeichnung verleiht ihnen den größten Werth; durch dieselben überragen sie weithin die gleichzeitigen Leistungen. In der allgemeinen Auffassung hält sich Dürer an ältere Muster. Das Bildniß Konrad Imhofs z. B. in der Nürnberger Rochuskapelle vom Jahre 1486 erscheint merkwürdig verwandt dem Dürerschen Selbstporträte vom Jahre 1493.[10]) Auch in der uns auffälligen Haartracht, im Schnitt des Wammses und anderen Aeußerlichkeiten folgt Dürer nur

der herrschenden Mode. Wie er aber, ohne kleinlich zu werden, die Haare bis in das Feinste ausmalt, die Linien des Gesichtes fest zieht, den Schnitt des Kopfes bis in die geheimsten Ecken unerbittlich verfolgt und namentlich die Hände lebendig zeichnet, darin kommt ihm kein Kunstgenosse der Heimat gleich. Also auch auf diesem Gebiete sucht Dürer auf strenger anatomischer Grundlage der physiognomischen Wahrheit näher zu kommen und verzichtet dieser zu Liebe auf die eigentlichen malerischen Reize. Auch hier strebt er zunächst den Ruhmestitel eines Naturkundigen an. Einen solchen Einklang der Schilderung mit seinen tiefsten Neigungen können wir bei den Altarbildern aus dieser Zeit nicht nachweisen. Hier hinderten schon äußere Umstände, die größere Abhängigkeit vom Besteller und von dem nun einmal herrschenden Herkommen die freie Entfaltung des inneren Kunsttriebes. Die Altarbilder des fünfzehnten Jahrhunderts wurden gewöhnlich durch die gemeinsame Arbeit des Holzschnitzers und Malers hergestellt. Der erstere lieferte den Mittelschrein, dem letzteren wurde der Schmuck der Flügel anvertraut. Diese Ueberlieferung lastete auf dem Maler, wenn er auf seine Kräfte allein angewiesen blieb. Er hielt sich am liebsten an das Vorbild des Schnitzers. So that auch Dürer, als ihm ein größeres Altarwerk, wahrscheinlich für eine Wittenberger Kirche, übertragen wurde, welches nach seinem gegenwärtigen Aufbewahrungsorte, der erzbischöflichen Sommerresidenz Ober-St. Veit bei Wien, als Sankt Veiter Altar bezeichnet wird. Die Mitteltafel stellt den Kalvarienberg dar. Im Vordergrunde drängen sich zahlreiche Figuren, Soldaten zu Fuß und zu Pferde, würfelnde Knechte u. s. w. Die drei Kreuze erscheinen in den Hintergrund zurückgeschoben, die Haupthandlung wird zu Gunsten zahlreicher Episoden abgeschwächt. Das Ganze gibt sich als eine mit unzulänglichen Mitteln versuchte Uebertragung eines Holzschnitzwerkes in die Flachmalerei zu erkennen.[11])

Von ungleich größerem künstlerischen Werthe ist der dreitheilige Dresdener Altar, welcher aus der Wittenberger Schloßkirche im siebzehnten Jahrhundert in die Dresdener Kunstkammer übertragen wurde. Auf den beiden Flügeln treten uns die Halbfiguren der Heiligen Antonius und Sebastian entgegen; das Mittelbild schildert die Anbetung des schlummernden Christkindes durch die Madonna. Schon die Wahl dieses Motives zeigt

eine Abweichung von der gewöhnlichen heimischen Kunstweise. Die alte nordische Malerei führt uns regelmäßig das Christkind in den Armen oder auf dem Schoße seiner Mutter vor die Augen. Dagegen hatte sich die Darstellung des Christkindes, welches auf dem Boden schlummert und von der Madonna andächtig betrachtet wird, in Italien seit einem Menschenalter eingebürgert. Dürer kannte solche Schilderungen. Im Jahre 1495 hatte er aus einem Gemälde Lorenzo di Credis das auf dem Boden ruhende Christusbild kopirt.[12]) Wir hegen keinen Zweifel, daß ihm bei dem Entwurfe des Dresdener Bildes eine italienische Composition vorschwebte, ähnlich wie er bei der Zeichnung der beiden Heiligen auf den Flügeln abermals sein fleißiges Studium der Naturformen kundgab. Der nackte Oberleib des h. Sebastian ist hart aber anatomisch richtig wiedergegeben, die Hände beider Heiligen mit scharfer Wahrheit und sprechend charakteristisch gestaltet. Sie stimmen stets mit den Körperformen und den Köpfen trefflich überein.

Aber noch ein anderer Grundzug der Dürerschen Phantasie, seine Vorliebe für das Kleinleben, kommt im Dresdener Altar zum ersten Male zum Vorschein. Auf der Brüstung, hinter welcher der hagere nackte Sebastian steht, malte er mit der größten Naturtreue ein Wasserglas mit Wiesenblumen, einen Schnitt Brod und einen Apfel. Wo sich ihm seitdem die Gelegenheit bot, brachte Dürer ähnliches fein ausgeführtes Beiwerk gerne an. In der Wiedergabe einzelner Geräthe, insbesondere einzelner Pflanzen und Blumen entfaltet er eine unbestrittene Meisterschaft, während ihm größere geschlossene Baumgruppen und landschaftliche Vordergründe noch nicht gelingen. Der Vorliebe für das Kleinleben huldigt er in noch höherem Grade in der Mitteltafel. Durch ein Fenster rechts blicken wir auf einen Dorfplatz, offenbar der Nürnberger Umgebung entlehnt; die offene Thüre links zeigt uns Josephs Werkstätte. Er selbst schafft rüstig an der mit zahlreichen Werkzeugen ausgestatteten Hobelbank, ein kleiner Engelsjunge ist mit dem Sammeln der Späne beschäftigt. Engelknaben treiben auch im vordern Gemache ihr munteres Wesen. Der Eine begießt den Fußboden, der andere fegt denselben, ein dritter, größerer, steht zu Häupten des schlafenden Christkindes und wehrt ihm mit einem Wedel die Fliegen ab. Alle diese Figuren fügen sich

in den Maßen und Verhältnissen dem Gemälde gar schlecht ein, erscheinen viel zu klein neben den Hauptgestalten und offenbaren gleichsam einen Ueberschuß der Phantasie, welcher den Rahmen der Handlung sprengen würde, wenn der Künstler sich nicht mit einer winzigen Größe der Gestalten begnügt hätte. So umspinnen sie nur wie Arabesken das Hauptbild, lenken nicht allzustark das Auge von dem letztern ab. Einem solchen überschießenden Reichthum werden wir noch oft in Dürers Werken begegnen, auch die munter arbeitenden, lustig spielenden Jungen, welche nur die angehefteten Flügel zu Engeln stempeln, besonders in Holzschnitten noch häufig begrüßen. Sie bilden in dieser Auffassung die richtige Ergänzung zu dem von Dürer geschaffenen Madonnentypus. Meistens stattet er die Madonna nur mit mäßigen Reizen aus. Die himmlische Frau auch mit der reichsten irdischen Schönheit zu schmücken, ein Ziel, welches die Italiener eifrig anstrebten und glorreich erkämpften, lag seiner Richtung und Natur offenbar ferner. Er spaltet gleichsam das Madonnenideal. Bald erscheint ihm die Madonna als Himmelskönigin, über deren Kopfe Engel die Krone halten oder deren Lob und Preis harfenschlagende Engel verkünden. Bald wieder schildert er sie schlicht und einfach, auf einer Bank sitzend, wie sie ihr Kind nährt oder es liebevoll an die Brust drückt. Es fehlt in dem einen Falle der Madonna nicht an würdevoller Hoheit, in dem andern nicht an natürlicher Wahrheit. Aber gar häufig stellt sich dort ein herber, hier ein kleinbürgerlicher Zug ein. Am besten gelingen ihm doch die Familienszenen, in welchen die Madonna hausmütterlich schafft, den Schlaf des Kindes bewacht, während der Hausvater rüstig arbeitet oder nach gethaner Arbeit ruht. In diese Bilder gemüthlichen Kleinlebens passen nun auch die Engel mit ihren Bausbacken, ihren derben Beinen, ihren ehrlichen, gesunden, aber wenig anmuthigen Gesichtern, die nach guter Jungenart dem Hausvater helfen, an der Arbeit spielend theilnehmen, oder auch lustig mit Hausthieren sich necken. Von Amoretten allerdings kann man sie nicht ableiten.

Mit der Jugend- und Leidensgeschichte Christi beschäftigt sich Dürer als Maler in diesen ersten Jahren am häufigsten. Denn auch die beiden anderen Tafelbilder, welche um die Wende des Jahrhunderts von ihm geschaffen wurden, die Beklagung

Christi und der Paumgärtnersche Altar mit der Geburt Christi als Mittelbild in der Münchener Pinakothek schöpfen den Inhalt aus jenen Lebensabschnitten. Bedeutsam für Dürers Entwickelung erscheint weder die eine noch die andere Tafel.

Aehnliche Leistungen weisen auch andere Zeitgenossen auf. In der Augsburger Schule wären sogar wahrscheinlich die Umrisse weniger hart gezogen, die Farben feiner gestimmt worden. Nur in den Flügelbildern des Paumgärtnerschen Altars kommt seine Natur kräftiger zum Durchbruche. Stellen die beiden Ritter in ihrer grell rothen Tracht, welche gerüstet neben ihren Pferden stehen, die Stifter des Werkes oder zwei ritterliche Heilige, etwa den hl. Mauritius und Ursus oder andere Glieder der Thebaischen Legion dar? Wir sehen nur zwei überaus fleißig ausgeführte Modellfiguren, Studien nach der Natur, wie sie Dürer liebte, um der gesetzmäßigen Erscheinungsformen allmälich Herr zu werden. Von den Pferdeköpfen zeichnet er den einen von vorne, den anderen von der Seite, der eine Ritter ist mit ausgebogenem Knie, der andere mit nachgezogenem Beine gezeichnet. Die völlig ausdrucklosen Gesichter deuten an, daß den Künstler außer der Tracht das Stand- und Bewegungsmotiv am meisten fesselte.

Für die Schilderung biblischer Ereignisse standen Dürer andere und ihm zusagendere Ausdrucksmittel zu Gebote, als die bunte Farbe und die einzelne Tafel. Während er an den oben beschriebenen Gemälden arbeitete, plante er bereits die große Folge von Blättern, in welchen er das Leben Mariä und das Leiden Christi in breiten Zügen, mit mächtig ergreifender Wahrheit den weitesten Kreisen erzählen wollte. Er bereitet das Leben Mariä und die große Holzschnittpassion vor, nachdem er bereits 1498 die Apokalypse oder „die heimliche Offenbarung Johannis“ in 15 überaus stattlichen Holzschnitten herausgegeben hatte. Diese zusammenhängenden Folgen von Holzschnitten knüpfen an die älteren Blockbücher an, in welchen gleichfalls eine längere Reihe von Holzschnitten, von kurzen Textworten begleitet, eine Lehre oder eine Geschichte in ihrer mannigfachen Anwendung oder in ihrem Verlaufe versinnlicht. Die Apokalypse ist sogar in einer größeren Zahl von Blockbüchern in den Niederlanden und in Deutschland behandelt worden, ehe sie Dürer in Angriff nahm. Kein Werk des Meisters offenbart

den großen Umschwung, welchen Dürer in der deutschen Kunst herbeiführte, so deutlich, wie seine Apokalypse. Der Text gestattet zwar keine große Freiheit in der Composition. Die Wahl der Szenen, die Anordnung der einzelnen Vorgänge, die Ausrüstung der verschiedenen Personen, ihre Attribute, die Symbole, alles ist genau vorgeschrieben und duldet keine nennenswerthe Abweichung. Daher erscheinen, nur äußerlich, stofflich betrachtet, Dürers Holzschnitte den älteren apokalyptischen Schilderungen, nicht blos in den Blockbüchern, sondern insbesondere auch in der Kölnischen und Kobergerschen Bibel nahe verwandt. Gewiß kannte er auch einzelne dieser Vorlagen; wenn er sie aber auch nicht gekannt hätte, so hätte er sich doch in demselben Geleise wie diese bewegen müssen, da der Text einen bindenden Zwang ausübt. Trotzdem weht uns sein Werk wie eine völlig neue Schöpfung an. Denn er gab dem rohen Stoffe eine künstlerische Form. Das wild Phantastische, das unverständlich Symbolische mußte et beibehalten: den Engel mit den Säulenfüßen, die Flammenaugen Gottes, die seltsamen Bestien u. s. w. Aber er bringt auch Stimmung in die geschilderten Vorgänge und weiß sie dadurch, soweit es bei dem absonderlichen Wesen der Apokalypse möglich ist, der menschlichen Empfindung näher zu bringen. Er benützt dazu in erster Linie seine landschaftliche Kunst. Wenn er auf dem vierten Blatte die Herrlichkeit des geöffneten Himmels darstellt, den thronenden Gott, umgeben von den 24 huldigenden Aeltesten, und auf den Wolken schwebend Johannes, welcher andächtig auf die Worte eines der gekrönten Aeltesten hört, so setzt er wirkungsvoll die feierlich friedliche Szene in der unteren Landschaft fort. Wir kennen Dürers Vorliebe für Uferlandschaften aus seinen ältesten Holzschnitten. Auch hier breitet sich die weite See im Hintergrunde aus, links begrenzt von Bergkuppen und einem thurmreichen Burgflecken. Eine Bucht der See, abgesperrt durch ein Wasserschloß, zieht sich bis in den Vordergrund, der theils durch Schilfgras, theils durch ein junges Gehölze belebt wird. Es herrscht Sonntag auf Erden wie im Himmel. Auf dem Blatte wieder, wo die sieben Engel die Posaunen empfangen und Feuer auf die Erde geworfen wird, zeigt er uns die Natur in wildem Aufruhr. Ein gewaltiger Sturm droht die Schiffe auf dem Meere in die Tiefe zu schleudern, das Land ist zer-

klüftet und verwüstet. Auf dem berühmten Blatte der vier Reiter dagegen sieht er von einer landschaftlichen Schilderung vollständig ab. Nur oben in der Nähe des Engels haben sich einzelne Wolken zusammengeballt. Den Hintergrund für die Reiter bilden dicht aneinander gereihte dicke Linien. Einfacher und wahrer kann man das Dunkel des öden leeren Raumes, welchen die Reiter durchjagen, nicht charakterisiren.

Eine Hauptrolle spielen vom künstlerischen Standpunkte in der Apokalypse die Engel. In ihrer Schilderung kann der Künstler noch am freiesten seine Natur walten lassen. Da ist es denn von großem Interesse zu sehen, wie sorgfältig Dürer die Engel je nach ihrem Amte und Berufe auseinander hält. Als muntere Kinder gestaltet er sie z. B. auf dem 12. Blatte, wo sie das Kind des Sonnenweibes in einem Tuche zum Himmel emportragen. Wenn sie Gott anbeten, ihm huldigen, ihn mit Gesang und Harfenspiel preisen, erscheinen sie als Jünglinge mit milden Zügen und andächtigem Ausdrucke. Werden sie dagegen berufen, den zornigen Willen Gottes zu vollstrecken, treten sie als Kämpfer und Rächer auf, so verleiht ihnen Dürer einen strengen männlichen Charakter.

Auch hier besitzt Dürer Vorgänger. Schon vor ihm wurden die Racheengel in die Gestalt kräftiger Männer gehüllt. Aber erst Dürer verlieh ihnen den düsteren schwermüthigen Ausdruck, welcher uns sagt, daß sie nicht in roher selbstsüchtiger Leidenschaft sich in den Kampf gestürzt haben, sondern pflichttreu im Auftrage ihres Herrn das schwere Amt walten. Man wird unwillkürlich an die frommen Landsknechte erinnert. Das Schwert mit fester Hand umspannend, harren sie (7. Blatt) auf den Befehl, gegen die Feinde vorzugehen. Mitleid spricht aus ihren Blicken. Das wird sie nicht abhalten, tapfer auf Sünder und Drachen loszuschlagen. Aber auch im wilden Kampfe werden sie nicht von thierischer Wuth übermannt. Gemessen und ernst bleiben auch dann, wie das 13. Blatt zeigt, ihre Bewegungen.

Eine Eigenschaft konnte Dürer in der Apokalypse nicht frei entfalten: die Kunst der Gruppirung. Die Größe des Strafgerichtes mußte er durch Haufen von Sündern, die Herrlichkeit Gottes durch dichte Schaaren von Heiligen versinnlichen. So verlangt es der Gegenstand. In den anderen Holzschnitt-

folgen, dem Leben Mariä und der großen Passion [13]), kommt seine Begabung, auch reichere Szenen klar und deutlich anzuordnen, die einzelnen Gestalten zu gegliederten Gruppen zusammenzuschließen, besser zur Geltung. Der künstlerische Werth dieser und noch anderer Dürerscher Bilderfolgen wurde bereits in dem Aufsatze: Der altdeutsche Holzschnitt und Kupferstich erörtert und besonders die Folgerichtigkeit in dem Festhalten des Grundtones in den einzelnen Werken bewundernd angedeutet. Hier mögen nur noch einzelne Bemerkungen nachgetragen werden, welche sich auf die persönliche Entwickelung des Meisters beziehen. Am stärksten schlägt er den überlieferten Volkston in der Geißelung Christi an. Die häßlichen Fratzen der Peiniger, das einseitige Hervorheben ihrer Bosheit ist ein Zugeständniß an den durch die dramatischen Spiele daran gewöhnten Geschmack weiter bürgerlicher Kreise. In anderen Szenen der Passion geht er selbständig zu Werke. Auch hier bemüht er sich, durch die landschaftlichen Hintergründe eine passende Stimmung zu wecken. In einer wilden Felsschlucht des Oelberges verrichtet Christus sein Angstgebet. Ein abgelegenes, ödes Thal bildet den Schauplatz der Beweinung Christi; am Abhange eines Felsens, von dessen Oberfläche der Regen die dürftige Erdkrume weggewaschen hat, so daß die Baumwurzeln, seltsam geformt, nackt zu Tage treten, wurde Christi Grab gegraben. Für das Düstere, Unheimliche der Natur, welches menschliche Tragödien so wirksam begleitet, findet Dürer die ausdrucksvollen Linien. Aber auch für das Fröhliche und Anheimelnde, wenn er (in der Holzschnittfolge: das Leben Mariä) daran geht, menschlichen Frieden und Familienglück zu schildern. Auf einem verlassenen Herrensitze hat die heilige Familie in Aegypten sich niedergelassen, Josephus mit kundiger Hand die Schäden des halbzerstörten Baues ausgebessert und wieder wohnlich eingerichtet. Im Hofe vor dem Hause erblicken wir die Familie bei ihrer gewohnten Beschäftigung. Josephus zimmert einen Balken, wobei muntere Kinder, nur durch die Flügel als Engel angedeutet, spielend helfen, Maria spinnt und schaukelt mit dem Fuß die Wiege, in welcher das Christkind von großen Engeln umgeben schlummert. Der plätschernde Rohrbrunnen im Hofe, die Tonne, über welche eine Decke zum Trocknen gelegt wurde, der Blick in das Freie über die Mauer auf eine stattliche Burg

und eine Bergreihe machen das Bild eines stillen, sicheren und dadurch behaglichen Zufluchtsortes vollständig. In ähnlicher Weise verlegt Dürer in der Heimsuchung die Szene in ein abgelegenes Bergdorf. Ein dichtes Gehölz begrenzt rechts den Vordergrund, im tieferen Plane thürmen sich Felsen und theilweise bewaldete Berge auf. Er führt uns in den Wohnort friedlicher, armer, braver Leute und prägt dadurch der Kindheitsgeschichte Christi jenen innigen, menschlich anheimelnden Zug auf, welcher den älteren Schilderungen stets fremd geblieben ist.

Die Holzschnitte sind nicht nur stimmungsvoll, sondern auch reich an feinen Naturbeobachtungen. Die Magdalena in der Beweinung Christi, die Maria im Begräbniß drücken nicht bloß im Gesichte den Schmerz aus; auch die Hände spielen mit. Magdalena kniet abseits von der Gruppe der Theilnehmenden; sie kann sich nicht mit dem Leichname beschäftigen, durch werkthätiges Zugreifen die Empfindung lindern. In ihrer Einsamkeit steigert sich die Trauer bis zum körperlichen Wehe. Sie preßt die Finger der einen Hand in die andere, wie wir unwillkürlich thun, wenn uns ein Glied schmerzt. Völlig gebrochen erblicken wir Maria bei dem Begräbnisse des Sohnes. Sie hat die Herrschaft über ihren Körper verloren, läßt die Arme sinken und die kraftlosen Finger mechanisch sich bewegen. Sie knicken förmlich zusammen und geben so das Bild gänzlicher Erschlaffung. Auch die Kunst, durch Gegensätze zu wirken und die Composition zu beleben, wendet Dürer wiederholt an. Gern rückt er (Ecce homo) den feisten heimtückischen Pharisäer und den hageren harten Kriegsknecht unmittelbar an einander. Während im Bilde der Kreuzigung links vom Kreuze die Gruppe der theilnehmenden Freunde, in tiefsten Schmerz versunken, sich gesammelt hat, halten rechts vom Kreuze, wenig bewegt, zwei römische Ritter hoch zu Rosse. So dringt denn doch, ungeachtet mannigfacher Anlehnungen an die Ueberlieferung, die künstlerische Natur siegreich durch.

Ein volles Jahrzehnt hatte Dürer in unablässiger Arbeit in seiner Heimat zugebracht. Wie weit war er am Schlusse desselben in seiner Entwickelung gekommen? Das Jahr 1504 spielt in der Chronologie seiner Werke eine große Rolle. In dasselbe fallen zwei Hauptblätter im Kreise des Kupferstiches, ein mit liebevollem Fleiße ausgeführtes Gemälde und eine

Reihe von Zeichnungen, welche die Passion Christi noch einmal versinnlichen.

Der unter dem Namen „Weihnachten" bekannte Kupferstich erscheint wie ein Nachklang an das Leben Mariä. Der idyllische Ton, welchen er in diesem angeschlagen hatte, kehrt hier noch verstärkt wieder. Der emsige Hausvater am Brunnen steht im Mittelpunkte der Szene, Maria, welche mit gefalteten Händen vor dem Christkinde kniet, hat seitwärts in einem offenen Schuppen Platz gefunden. Wie sich ihre lichte Gestalt vom dunkeln Hintergrunde abhebt, das übt eine schöne Lichtwirkung. Immer bleibt der Eindruck, daß Dürer die Schilderung eines gemüthlichen Kleinlebens näher am Herzen lag, als die überlieferte Erzählung des biblischen Vorganges. Auch das überaus fest gezeichnete, mit dem größten Fleiße in dünnen Farben ausgeführte Gemälde der Anbetung der heiligen Könige, welches über Wittenberg und Prag nach Florenz, aus einem fürstlichen Besitze in den anderen wanderte, scheint aus der nachhaltigen Beschäftigung mit dem Marienleben herausgewachsen zu sein. Die einzelnen Gestalten unterscheiden sich nicht wesentlich von schon früher entworfenen. Die Madonna im blauen Gewande und weißen Schleier ist uns aus dem Paumgärtnerschen Altare in München bekannt. Der eine stattliche König mit dem Pokal in den Händen, den langen, geringelten Haaren, dem scharfen Profil erinnert an das — nebenbei gesagt gewöhnlich überschätzte und in seinem gegenwärtigen Zustande kaum noch genießbare — Selbstporträt in München, dessen Entstehungsjahr dadurch annähernd bestimmt wird. Aber die Stimmung und Auffassung haben sich auffallend geändert. Die Composition zeigt die größte Geschlossenheit. Die handelnden Personen erscheinen zu einer festen Gruppe vereinigt, das Gefolge der Könige ist gänzlich in den Hintergrund zurückgeschoben. Auffälliger Weise fehlen außer Josephus auch die Engel, welche sonst in solchen Szenen bei Dürer eine große Rolle spielen. Alles was den Kern des historischen Vorganges verhüllen könnte, wird beseitigt, das Ereigniß in seiner einfachen, greifbaren Wahrheit geschildert. So bereitet Dürer den Boden vor, auf welchem sich die Kunst des Nordens im folgenden Jahrhunderte mit Vorliebe und im Einklange mit der neu geschaffenen Weltanschauung bewegt.

Wie aus dem „Marienleben" mehrere Einzelbilder herauswuchsen, so hat auch die Holzschnittfolge der Passion seine Phantasie so mächtig angeregt, daß er gleichzeitig mit den Vorlagen für den Holzschnitt dieselben Szenen noch einmal selbständig zeichnete. Im Jahre 1504 entstand die sogenannte „grüne Passion", die Reihe von Blättern in der Albertina auf grünlich getöntem Papier. Die Gestalten sind mit der Feder umrissen und dann mit dem Pinsel die Lichter aufgesetzt. Diese zwölf Zeichnungen sind keineswegs Skizzen, bestimmt, noch anders verwerthet, in einem anderen Materiale ausgeführt zu werden, sondern selbständige, für sich giltige Schöpfungen. Von keinem anderen Meister besitzen wir so viele, sorgfältig ausgeführte, bis in die feinste Einzelheit vollendete Zeichnungen. Es mag sein, daß die Gewohnheit, für Holzschnitte die Vorlagen zu liefern und selbst in Kupfer zu stechen, darauf Einfluß übte. Aber auch den Gedanken kann man nicht abwehren, daß Dürers Phantasie überhaupt auf besondere malerische Wirkungen nicht lossteuerte, das Ziel, welches er anstrebte, schon mit Hilfe einfarbiger, nur durch Licht und Schatten stärker belebter Zeichnungen erreicht wurde.

Eine dumpfe, wehmüthige Stimmung durchzieht die grüne Passion. Wie aus trüber Dämmerung tauchen die einzelnen Gestalten und Gruppen auf. Der hier und da geschaffene Lichtblick in die freie Landschaft verstärkt noch diesen Eindruck, da er das Dunkel des Vordergrundes nur um so deutlicher hervorhebt. Die technischen Mittel gestatten ihm, die Empfindung der verschiedenen Personen lebhafter zu schildern, ihren Charakter feiner auszumalen. Dadurch tritt das psychologische Element im Vergleiche mit der Holzschnittpassion mehr zur Geltung, gewinnt einerseits Christi Gestalt an Adel und verlieren die Feinde Christi das leicht übertriebene grobe und harte Gepräge. Wie ergreifend wirkt in der Gefangennahme Christi, daß der größte Nachdruck auf den Kuß des Verräthers gelegt, die plumpen Stöße und Püffe der Schergen nicht mehr als Hauptsache angesehen werden. Auch das zeigt von feiner künstlerischer Ueberlegung, daß Dürer im Eccehomobilde die klägliche Gestalt Christi in den Hintergrund schiebt, in kleinerem Maße darstellt, dagegen auf den Aufruhr der Volksgeister, den heftigen Widerstreit der Meinungen die Aufmerksamkeit lenkt, nachdem er bereits in der

Geißelung Christi den bittern Jammer desselben ausdrucksvoll gezeichnet hat. Er vermeidet die Wiederholung des wesentlich gleichen Charakters. Außerdem erscheint es der tragischen Würde des Helden entsprechender, wenn er ihn unter den rohen Streichen der Peiniger zusammenzucken läßt, als wenn er ihn hilflos, des Mitleids bedürftig, in sich geknickt und gebrochen darstellt. An feiner psychologischer Auffassung überragt die grüne Passion weithin die Holzschnittfolge, in Bezug auf dramatische Kraft, wo die Natur der Szenen die Entfaltung derselben gestattet, steht sie ihr ebenbürtig zur Seite. Das Blatt der Kreuztragung gibt wie der berühmte, auch von Raffael bewunderte Holzschnitt den künstlerisch so fruchtbaren Augenblick wieder, in welchem durch den Niederfall Christi der in Bewegung gesetzte Zug plötzlich staut. Aus dem Thore drängt die Menge nach, die Kriegsknechte an der Spitze des Zuges zerren an Christus, um ihn wieder in Gang zu bringen. Christus, welcher unter der Last des Kreuzes zusammengesunken ist, auf der Zeichnung wie auf dem Holzschnitte auf einen Stein sich stützt und sein mildes Antlitz Veronika zuwendet, bildet auf diese Art den natürlichen Mittelpunkt der Szene. Geradezu erschütternd wirkt die Schilderung, wie Christus an das Kreuz genagelt wird. Christus liegt bereits mit ausgespannten Armen auf dem Kreuze. Ein Knecht schnürt ihm mit einem Stricke die Knöchel zusammen, damit die Füße fest übereinander zu liegen kommen, zwei andere treiben die Nägel durch Arme und Füße in das Kreuz. Christi Freunde sind dem Zuge nachgegangen und halten in einiger Entfernung am Saume eines Gehölzes. In dem Augenblicke, in welchem die Madonna die furchtbaren Hammerschläge hört, bricht sie in Ohnmacht zusammen. Die Gruppe der klagenden Frauen, Christus, welcher im Uebermaß des Schmerzes den Kopf krampfhaft zurückbeugt und endlich die Juden und der Soldat, welche dem Vorgange mit kalter Ruhe beiwohnen, das sind die wahren und rechten Träger der tragischen Stimmung, welche der Künstler wecken will. Endlich die Kreuzabnahme. Gewiß verdient Rubens Riesengemälde in der Antwerpener Kathedrale in vollem Maße das Lob, das ihm seit zwei Jahrhunderten gespendet wird. Darüber dürfen wir den Mann nicht vergessen, welcher lange vor Rubens für die Composition den rechten Ton so rein und hell angeschlagen hatte, daß die Phan-

tasie späterer Meister daran nichts Wesentliches ändern und bessern konnte. Die Dürersche Zeichnung ist der wahre Ahne der Schöpfung Rubens. Die Anordnung der Szene, die Vertheilung der Rollen, die Abstufungen der Empfindung — alles findet sich schon bei Dürer endgiltig festgestellt. Auf den Querarm des in Form eines T gebildeten Kreuzes ist ein Mann mittelst einer Leiter emporgestiegen, er hat ein Tuch um den Leib Christi gewunden und läßt diesen vorsorglich hinabgleiten. Nikodem, auf einer unteren Sprosse stehend, und Johannes, sowie Joseph von Arimathia auf der anderen Seite des Kreuzes unterstützen ihn dabei, alle bedacht, den Leichnam des Geliebten vor jähem Sturze zu bewahren. Zu Füßen des Kreuzes kniet aufblickend Magdalena mit ausgebreiteten Armen, während Maria in ihrem Schmerze zusammenzubrechen droht und mühsam von einer Frau vor dem Falle bewahrt wird. Es gibt wenige Werke Dürers, in welchen seine schöpferische Kraft so mächtig durchbricht und seine Befreiung von den Schranken der Ueberlieferung so deutlich kund wird, wie die Kreuzabnahme in der grünen Passion.

Welchen Umschwung unsere Kunst durch Dürer erfuhr, zeigt am besten der Vergleich seiner Passionsbilder mit den Kupferstichen Martin Schongauers. Nur ein Menschenalter war verflossen, seit der Kolmarer Meister die Passion in 12 Blättern stach. Die technische Schönheit derselben, ihre Bedeutung im Kreise des Kupferstiches bleiben unbestritten, ebenso wie jeder Unbefangene die weiche Milde in den Frauenköpfen, das Streben nach festem Zusammenfassen der Handlung anerkennen wird. Bei Dürer bemerken wir aber nicht nur eine bessere Zeichnung, eine schärfere Individualisirung der Gestalten, also einzelne Vorzüge vor dem Manne, der doch als sein Lehrer gelten darf, sondern geradezu ein neues Leben, geweckt durch die Stimmung, welche er jeder Szene einhaucht, hervorgerufen durch die eingehende Beobachtung der Seelennatur und die dramatische Behandlung des Gegenstandes.

Obgleich Dürers Phantasie in dieser Zeit die reichsten Anregungen von dem religiösen Gedankenkreise empfing, so wurde er doch seiner alten Neigung zu mythologischen Darstellungen, an welche sich italienische Erinnerungen knüpften, nicht ganz un-

treu. Ein Kupferstich Jakob Barbaris bot ihm Anlaß, wetteifernd gleichfalls einen Satyr zu stechen, welcher die Hirtenpfeife bläst, um seine im Schatten des Waldes gelagerte Familie zu ergötzen (der kleine Satyr 1505); an ein Gemälde Mantegnas lehnt sich stöfflich der kleine Stich vom Jahre 1505 an, welcher unter dem Namen „das kleine Pferd" bekannt ist. Mantegna malte für die Markgräfin Isabella Gonzaga einen Parnaß, der gegenwärtig im Louvre bewahrt wird. Im Vordergrunde des figurenreichen Bildes bemerken wir Merkur mit Flügelhut und Beinschienen, auf den Bug des Pegasus sich stützend. Auch Dürer zeichnete in seinem Stiche Merkur mit dem Pegasus, nur daß sich Beide eine starke Umwandlung in das Derbe müssen gefallen lassen. Merkur erinnert an einen Landsknecht, Pegasus sieht einem gewöhnlichen, übrigens ausnehmend richtig gezeichneten Gaule recht ähnlich.

Das für Dürers Entwickelung wichtigste Werk jener Tage bleibt der große Kupferstich: Adam und Eva vom Jahre 1504. Die Beischrift des vollen Namens: Albertus Durer Noricus deutet den Werth des Blattes in den Augen des Künstlers und seinen gerechten Stolz nach Vollendung dieser Schöpfung an. Denn eine künstlerische Schöpfung im besten Sinne des Wortes ist und bleibt Adam und Eva. Wir kennen die Geschichte des Stiches ziemlich genau. Aus dem Studium der menschlichen Maße ging derselbe hervor, eine trockene Hilfszeichnung, in der Albertina gegenwärtig aufbewahrt, in welcher die Körpertheile nach Kreisen und Quadraten construirt werden, bildete den Ausgangspunkt. Die alte Sehnsucht, die richtigen Proportionen des menschlichen Körpers zu ergründen, den Normalmenschen festzustellen, hatte ihn also nicht verlassen. Nun hatte er die rechten Maße endgiltig gefunden. Denn noch am Abende seines Lebens hatte er in sein Buch menschlicher Proportionen dieselben Verhältnißzahlen eingeschrieben, die auf dem Hilfsblatte zu lesen sind. Als Künstler bleibt aber Dürer nicht bei der bloßen Verstandeserkenntniß stehen. Sie bietet nur die Unterlage für seine Phantasiethätigkeit. Die Strahlen schießen in seinem Geiste blitzartig zu einem neuen Bilde zusammen. Die Normalmenschen verwandelt poetischer Sinn in das erste Menschenpaar, welches aus der Hand Gottes hervorgegangen, vom Schicksale noch unberührt die reinen gesetzmäßigen Formen offenbart.

Wenn noch an den beiden Gestalten einzelne Stäubchen ihres an sich prosaischen Ursprunges haften, so weht sie die Stimmung weg, in welche Dürer durch das Beiwerk den Beschauer versetzt. Adam und Eva heben sich licht vom dunkeln Waldesgrunde ab, zahlreiche Thiere haben sich friedlich zu ihren Füßen niedergelassen, auf dem Baumzweige wiegt sich der Papagei, vom fernen Berggipfel blickt eine Gemse in die Tiefe. Ein reiches Leben, ein idealer Zug spricht aus dem Bilde. In dem Kupferstiche: Adam und Eva ist Dürer der unmittelbare Uebergang vom theoretischen, verstandesmäßigen Studium zu einer poetischen That gelungen. Dadurch hat er seine künstlerische Reife bekundet. Er ahnt nicht mehr blos sein Ziel, sondern weiß es zu erreichen.

Was brachte Dürer dazu, diese reiche Thätigkeit in der Heimat zu verlassen und im Herbste 1505 für längere Zeit nach Venedig zu ziehen? Die äußeren Beweggründe sind uns unbekannt. Dürer selbst und seine heimischen Freunde hüllen sich in Schweigen, und was Vasari erzählt, der Nürnberger Maler sei nach Venedig gegangen, um sich hier sein Recht gegen den Nachstecher Marcanton zu sichern, so kann dieser Umstand zwar mitbestimmend gewirkt haben, erklärt aber nicht den mehr als ein Jahr währenden Aufenthalt in Italien. Dürer besaß ferner keine Aufträge für Venedig, welche ihn, wie irrthümlich behauptet worden, zur Reise dahin bewogen hätten und die sechs „Thefelle", die er mitbrachte, reichten, wie die von Dürer mitgetheilten Preise beweisen, nur zur Deckung einzelner Auslagen und Schulden.

Wissen wir nicht, welche äußeren Zwecke Dürer nach Venedig führten, so geben uns doch seine Werke darüber Auskunft, was seine innere Entwickelung hier gewann. Einen unmittelbaren Anschluß an die venetianische Malweise dürfen wir von ihm nicht erwarten. Er stand in seinem fünfunddreißigsten Jahre und besaß bereits feste künstlerische Grundsätze. Ueber das Maß der venetianischen Einwirkungen könnten wir noch sicherer urtheilen, wenn sich sein Hauptwerk aus dem Jahre 1506, das Rosenkranzfest erhalten hätte. Das Gemälde, welches im Rudolfinum in Prag als seine Arbeit gewiesen wird, ist eine moderne Sudelei. Ehe noch die unerhörte Frechheit moderner Restauratoren, die mehr vom Anstreichen als vom Malen verstanden, jede Spur von Dürers Hand weggewischt hatte, als

es sich noch in einem allerdings arg verdorbenen, doch nicht völlig unkenntlichen Zustande befand, vor einem Menschenalter[14]), zeigte das Gemälde an einzelnen Stellen noch den ursprünglichen dünnflüssigen Farbenauftrag. Es ließ auch den kräftigen Gegensatz zwischen den beiden Hauptgestalten zu Füßen Mariä, dem Papste im reich gestickten Pluviale aus Goldbrokat und dem Kaiser im rothen Scharlachgewande, welche den malerischen Charakter des Ganzen bestimmten, ahnen. In Verbindung mit dem blauen Kleide der Madonna gab das gewiß einen trefflichen Dreiklang und brachte den Umschlag der öffentlichen Meinung zu Wege, von welchem Dürer in dem Briefe vom 8. September an Pirkheimer spricht: „Jch hab awch dy Moler all geschtilt dy do sagten: Im stechen wer Jch gut aber Im molen weß Jch nit mit farben vm zu gen. Itz spricht Jder man sy haben schoner farben nie gesehen.“ Aber den scharfen Zeichner verläugnete er auch diesesmal nicht. Die festen Umrisse, welche besonders den Köpfen einen klar ausgeprägten Charakter verleihen, drangen durch die Farbe durch; wo die letztere abgerieben war, zeigten sich an den Gewändern Schraffirungen, bestimmt, der Modellirung derselben den sicheren Weg zu weisen.

Wir irren wohl nicht, wenn wir Dürers Verehrer in dem älteren Künstlergeschlechte vermuthen und die Tadler, welche seine Stiche und Schnitte zwar bei der Composition von Kirchenbildern verwerthen, aber ihm vorwerfen, jene hätten „nit antigisch art“, in der jüngeren, gerade jetzt mächtig aufkommenden Generation suchen. Dafür spricht nicht nur die hohe Anerkennung, welche er Giovanni Bellini, „der noch der pest Im Gemell“ ist, zollt, sondern auch der Umstand, daß die einzige venetianisch anklingende Gestalt im Rosenkranzfeste, der lautenschlagende Engel vor Marias Throne, der Kunstweise des fünfzehnten Jahrhunderts entspricht. Dieser stattliche und doch in jugendlicher Anmuth prangende Engel hat offenbar Dürers großes Wohlgefallen erregt, da er ihn seitdem wiederholt in seinen Werken anbrachte. Auf die Gesammtanordnung des Gemäldes haben die venetianischen Anschauungen keinen Einfluß geübt. Dieselbe hält sich in den Grenzen der deutschen Ueberlieferung, wie es die Natur des Auftrages und der Wunsch der Besteller übrigens unerläßlich machte. Nicht für die deutsche Kaufmannschaft, sondern für eine Bruderschaft der Deutschen,

welche einen Altar in der Kirche S. Bartolommeo erworben hatte, malte Dürer das Bild. Papst Sixtus V. hatte eine von dem Dominikanerorden begünstigte Vereinigung von Betern, die Rosenkranzbruderschaft, bestätigt, welche rasch zu weiter Verbreitung und großem Ansehen emporwuchs. Sie besteht noch heutzutage in zahlreichen katholischen Orten. Die legendarische Stiftung der Rosenkranzbruderschaft stellt nun Dürers Bild dar. Für eine andere Genossenschaft als für Rosenkranzbrüder hatte der Gegenstand des Bildes keinen Sinn und keinen Werth. Die Madonna selbst, auf dem Throne sitzend, mit dem Christuskinde auf dem Schoße, gründet die Bruderschaft. Sie setzt dem Kaiser den Rosenkranz auf, während das Christkind das gleiche Amt bei dem Papste übt. Die Kränze für das Gefolge theilen der h. Dominikus und mehrere kleine Engel aus. In dieser Weise haben die Szene schon ältere Holzschnitte, z. B. jener von Hans Schauer aus dem Jahre 1470 wiedergegeben, ähnlich faßt sie auch Dürer, durch die Ueberlieferung verpflichtet, auf. Natürlich ließ er die Gelegenheit nicht unbenützt, auf dem Bilde zahlreiche Porträte anzubringen. Wie er sich für Kaiser und Papst die Kopfprofile von Kaiser Max und Papst Julius II. verschaffte, so hat er auch gewiß dem Gefolge die Züge venetianischer Gönner und Freunde aufgeprägt. In dem mageren Manne rechts in der Ecke des Vordergrundes mit dem Winkelmaße in der Hand wird der Werkmeister des Kaufhauses der Deutschen, Meister Hieronymus, erkannt; ein hervorragendes Glied der Bruderschaft (nicht Pirkheimer wie die Sage lautet) ist wohl auch in dem Manne neben Dürer im Hintergrunde abgebildet.

Einen durchgreifenden venetianischen Einfluß kann man im Rosenkranzfeste nicht wahrnehmen. Die Composition ist deutsch und wenn das Bild in seinem ursprünglichen Zustande vielleicht der venetianischen Farbengebung sich näherte, so zeigen die späteren Werke Dürers, wie rasch doch wieder eine völlige Entfremdung eintrat. Auf die Spur einer anderen, allerdings auch italienischen Einwirkung weist uns ein anderes von Dürer in Venedig vollendetes Gemälde: Christus unter den Schriftgelehrten in der Galerie Barberini in Rom, leider gleichfalls in der Farbe gänzlich zerstört, aber in der Composition, da die schraffirten Umrißlinien sich alle erhalten haben, noch vollkommen deutlich. Das Bild fällt aus der Reihe der Dürerschen

Werke ebenso heraus, wie Tizians Zinsgroschen aus der Reihe der übrigen Schöpfungen des venetianischen Meisters. Dagegen sind sie unter einander offenbar eng verwandt.

Bereits im siebzehnten Jahrhunderte knüpfte sich an Tizians Zinsgroschen die Sage, das Gemälde sei im Wetteifer mit Dürer entstanden. Einen historischen Anhaltspunkt besitzt diese Behauptung nicht. Wir wissen nicht, ob Tizian das Bild während Dürers Anwesenheit in Venedig gemalt hat, noch weniger sind wir über eine Berührung Tizians mit Dürer unterrichtet. Die Feinheit der Ausführung, welche von Dürers Einfluß zeugen soll, trägt denn doch einen andern Charakter. Der alte Giovanni Bellini, der sich gewiß auf Malertechnik verstand, glaubte, daß sich Dürer einer besondern Art von Pinseln bediene, um die Haare so überaus fein zu gestalten. Er irrte in dieser Hinsicht. Dürer gebrauchte nur die gewöhnlichen Pinsel. Aber der Eindruck Bellinis war doch richtig. Dürer zeichnete mit dem Pinsel, während Tizian bei aller Feinheit der Ausführung durch Halbtöne und wirkungsvolle Vertheilung von Licht und Schatten der malerischen Behandlung treu bleibt. Es hat sich nicht Tizian nach Dürer, oder dieser nach jenem, wohl aber beide nach einem gemeinsamen Vorbilde gerichtet und dieses Vorbild war — Leonardo da Vinci.

Wir sind leider nicht im Stande, die Bewegungen des unsteten Meisters, nachdem er in Begleitung L. Paciolis Mailand verlassen, Schritt für Schritt zu verfolgen, und ob er nach 1500 noch einmal Venedig besucht, festzustellen. Wir lassen demnach die Frage nach den persönlichen Beziehungen Leonardos zu Tizian und Dürer ganz bei Seite. Die Kunstgeschichte ist leider mit provisorischen Wahrheiten schon so sehr übersättigt, daß es nicht locken kann, die Summe derselben zu vermehren. Auch handelt es sich zunächst nur um den Einfluß der Lehren und Werke Leonardos. Dieselben können auf mannigfachem Wege zu Tizians und Dürers Kenntniß gekommen sein.

So lange Leonardo seinen ständigen Sitz in Mailand hatte, blieb seine Einwirkung auf örtliche Kreise beschränkt. Seitdem er dem Wanderleben zuneigte, streute er überall in den Kunstboden fruchtbaren Samen. Wir kennen den Umschwung, welchen seine Anwesenheit in Florenz herbeiführte, wie das jüngere Geschlecht, Raffael allen voran, an seinem Beispiele die Natur

tiefer auffassen, die menschliche Erscheinung poetischer gestalten lernte. Der Wiederhall seiner Lehren erstreckte sich bis Venedig. Aus Leonardos Malerbuche, aus seinen Zeichnungen ersehen wir den starken Nachdruck, welchen er auf contrastirende Charaktere legte. Durch den unmittelbar aneinander gerückten Gegensatz wird jeder Kopf in seiner Eigenthümlichkeit verstärkt, in seiner Natur vertieft. Ohne die Grenzen strenger Wahrheit zu überschreiten, gewinnt der Kopf einen idealen Schein, denn der Contrast macht die Stimmung in jedem Kopfe gesammelter, den Ausdruck geschlossener und läßt den Grundzug des Charakters schärfer hervortreten. Leonardo war auch der erste, welcher die Hände sprechen ließ, durch ihre Zeichnung, ihre Bewegung sie zu unmittelbaren Organen der seelischen Empfindung erhob. Was die Köpfe sagen, ergänzen die Hände. Ganz in der gleichen Weise gehen Tizian im Zinsgroschen, Dürer im Christus unter den Schriftgelehrten vor. Selbstverständlich verleugnet dabei der Eine nicht seine venetianische Herkunft, der Andere nicht seine deutsche Natur. Tizian schafft ein auch in der Farbe harmonisches Werk, Dürer legt auf die scharfe Zeichnung das Hauptgewicht. Tizian, der ungleich größere Maler, verwischt durch den Reiz des Colorits das Berechnete, was in der Composition ursprünglich lag. Dürer, eine lehrhafte Natur, läßt das Berechnete nur allzu deutlich an den Tag treten, streift an Uebertreibung.

Der jugendliche langgelockte Christus (in seiner ursprünglichen Schönheit jetzt nur noch aus dem Studienkopfe in der Albertina erkennbar) steht in der Mitte des Bildes, auf beiden Seiten von dicht andrängenden Schriftgelehrten umgeben. An den Fingern seiner Hand zählt er die Gründe für die Richtigkeit seines Ausspruches auf. Aber auch die Schriftgelehrten halten Gegengründe bereit. Der Eine berührt mit seinen Fingern die Hand Christi, um seiner Rede Einhalt zu thun und streckt den Zeigefinger der andern Hand aus, den Gegenbeweis bereits beginnend. Die Anderen haben die Hände auf die mitgebrachten Bücher gelegt, oder die Blätter, aus welchen sie Christus widerlegen wollen, aufgeschlagen. So scharf charakterisirt auch die Köpfe sind und so schroff ihr Gegensatz zu dem holden Antlitz Christi, so ziehen doch die Hände die größte Aufmerksamkeit auf sich und legen dafür Zeugniß ab, daß Dürer auf ihre

sprechende Bewegung das Hauptgewicht legte. Hätte Tizian noch öfter ähnliche Werke geschaffen, wie den Zinsgroschen, hätte Dürer nicht so auffällig, zum Schaden der Composition, die Aufgabe in den Vordergrund gedrängt, wesentlich durch die Zeichnung der Hände den ganzen Vorgang auszudrücken, so besäßen wir kaum ein Recht, auf äußere Einflüsse zu schließen. Dagegen können wir die letzteren nicht abweisen, wenn wir gewahren, daß Tizian nur dieses eine Mal so scharf entgegengesetzte Charaktere unmittelbar neben einander rückt und Dürer einem physiognomischen Probleme zu Liebe auf das freie, behagliche Spiel der Phantasie verzichtet. Daß er in seinem Christus unter den Schriftgelehrten die Wahrheit eines künstlerischen Lehrsatzes beweisen will, liegt offen zu Tage. Diesen Lehrsatz hat aber zuerst Leonardo aufgestellt. Uebrigens hat Dürer auch sonst noch auf Leonardos Thätigkeit einen aufmerksamen Blick gelenkt und von diesem mannigfache Anregungen erfahren. Das britische Museum bewahrt unter seinen Dürerschätzen zwei Blätter aus dem Jahre 1506, vielfach verschlungene eckige mathematische Figuren, welche an die bekannten sechs Knoten — sechs in Holz geschnittene schwarze Scheiben, mit arabeskenartigen Verschlingungen von Schnüren — erinnern. Daß aber diese Knoten mit dem Kupferstiche, welcher den Titel führt: **Academia Leonardi Vinci** und vielleicht den Mailänder Genossen Leonardos als Devise diente, unmittelbar zusammenhängen, ist längst anerkannt. Auf mehreren Blättern Dürers in Berlin, Pest, Dresden u. a. begegnen wir „verruckten angesichten", absichtlich verzerrten Köpfen, welche vollkommen den sogenannten Carikaturen Leonardos gleichen. Als Dürer (Dresdener Bibliothek) einmal einen Drachen mit der Feder zeichnete und leicht colorirte, erinnerte er sich offenbar der Beschreibung oder eines Bildes, welches Leonardo von einem solchen Ungeheuer entworfen hatte,[15]) und gab ihm gleichfalls den Kopf einer Bracke, die Krallen einer Katze, und stattete ihn mit einem ebenso langen Halse und einer stachlichen Haut aus, wie der italienische Meister.

Diese Thatsachen, vereinzelt nicht schwer wiegend, geben im Zusammenhange betrachtet einen guten Aufschluß über Dürers künstlerische Ziele während seines Aufenthaltes zu Venedig. Selbstverständlich berührte der häufige Anblick italienischer Kunst-

werke seinen Formensinn. Das Berliner Kupferstichcabinet besitzt eine leider arg beschädigte colorirte Federzeichnung, die Krönung Mariä, welche offenbar von italienischen Anschauungen angeregt wurde, in die venetianische Zeit fallen muß.[16]) Schon die Gewandung der Madonna, der viereckige Brustausschnitt, der feste Gürtel hat nichts von der gewöhnlichen Nürnberger Art. Zu ihren Füßen sitzt ein lautenschlagender Engel, ein anderer, größerer steht rechts von ihr und bietet ihr in einer Vase Blumen an. Christus, ein stattlicher Knabe, lehnt in behaglicher Stellung an das Knie der Madonna. Diese letztere Gestalt gehört vollkommen dem italienischen Formenkreise an. Wie tief ferner die venetianischen Eindrücke in Dürer wurzelten, beweist ihr langer Nachhall. Noch nach vielen Jahren (1521) entwarf er eine Federzeichnung, welche in der auffälligsten Weise an venetianische Compositionen erinnert (Fig. 5). Sie ist im Besitz des berühmten englischen Kunstfreundes Mr. Malcolm und stellt eine „sacra conversazione" dar. Die Madonna mit Krone und Schleier auf dem Haupte, das Christkind auf dem Schoße, sitzt auf dem Throne und empfängt die Huldigung der vor ihr knieenden Katharina. Die heiligen Johannes der Evangelist und Jakobus stehen theilnehmend zur Seite. In den Ecken des Vordergrundes sind zwei psallirende Engel angebracht. Links aber lehnt Josephus an einem hohen Säulenfuß. Die Wahl des Breitbildes statt des Hochbildes, die Stellung des Joseph weisen deutlich auf die Quelle hin, aus welcher Dürer die ungewöhnliche Anordnung schöpfte.

Die fruchtbarsten Anregungen empfingen aber in Venedig seine Proportionalstudien. Auf einer in der Dresdener Bibliothek bewahrten Zeichnung, welche eine nackte Frau im Profil zuerst stehend und dann sitzend darstellt, vermerkt Dürer: „Dz ist awch schon gemacht 1507". Soweit reichen also seine Versuche, den Normalmenschen zu construiren und die Gesetze der menschlichen Erscheinung festzustellen, urkundlich zurück. Zu diesen Versuchen gehören auch die „verruckten angesichten", die scheinbar carikirten Köpfe. Geradeso wie Leonardo zeichnete er dieselben nicht aus Kurzweile oder aus bloßer Freude am Fratzenhaften, sondern einem wissenschaftlichen Triebe folgend, um den Beweis zu führen, daß auch diesen Mißgestalten eine gewisse Regel zu Grunde liege. Am Anfange des dritten Buches

von menschlichen Proportionen schreibt er: „In diesem drytten Buch wil ich anzeygen wie man die forbeschrybnen massen



Fig. 5.

endern vnd verkeren mag, nach eins yedlichen willen all ding mern oder mindern dardurch ein bild vnbekant wurd, gar nichts

bey seiner forigen gestalt vnd maß bleybt." Durch einfache Verrückung der Linien des Quadrates, in welches die Umrisse eines Gesichtes eingespannt werden, durch Erhöhung oder Verbreiterung derselben gewinnt er die mannigfachsten Kopftypen. Er vermehrt dieselben, indem er die Profillinie mit Hilfe des Zirkels einbiegt oder ausbiegt, conkav oder convex zeichnet. In diesen Proben geometrischer Construktion der verschiedenartigen Gesichtsbildung erblicken wir die reifen Früchte jahrelanger Studien. Vorbereitet werden sie z. B. durch die dicht neben einander gerückten Köpfe auf dem Dresdener Blatte, einmal mit stumpfer aufgestülpter Nase und stumpfem Kinn, darneben mit spitzer hängender Nase und spitzem Kinn, durch die Zusammensetzung (ebendort) eines Kopfes aus lauter kleinen an einander gerückten Vierecken. Die letztere Zeichnung ist vom Jahre 1519 datirt. Die Versuche gehen aber noch viel weiter zurück und zwar, wenn uns nicht alles trügt, bis in die Zeit seines venetianischen Aufenthaltes. Ein Blatt im Pester Nationalmuseum zeigt neben einer Reihe von Profilköpfen den lautenschlagenden Engel, ähnlich wie er im Rosenkranzbilde vorkommt. Eine Berliner Zeichnung enthält außer einer längeren Reihe von Profilköpfen, welche mit einem gewöhnlichen Idealgesichte beginnt, dieses dann durch Zuspitzung oder Abstumpfung der Linien bis zu wahrhaftigen Negerköpfen variirt, noch eine Draperie. In dieser erkennen wir sofort die Studie zu dem colorirten Blatte der Krönung Mariä in derselben Sammlung und zwar zu der unteren Hälfte des Madonnenmantels. Daß dieses letztere Blatt aber in die Zeit venetianischer Anregungen, wahrscheinlich in das Jahr 1507 fällt, darüber herrscht kein Zweifel.[17]) Dürer hat demnach in Venedig seine Studien über menschliche Maße und Verhältnisse eifrig fortgesetzt und dieselben überdies vertieft, indem er auf ihrer Grundlage auch lebendige Charaktertypen aufbaut, die ursprünglich nur theoretischen Untersuchungen auch künstlerisch verwerthet. Darin aber wies ihm Leonardo den Weg.

Wie sehr ihn dieser Studienkreis erfüllte, zeigt seine Thätigkeit unmittelbar nach seiner Rückkehr in die Heimat. Das erste Werk, welches er in Nürnberg 1507 schuf, war die Doppeltafel mit Adam und Eva (Galerie Pitti in Florenz). Er kam also wieder auf die Mustermenschen zurück, welche vor der ve-

netianischen Reise seiner Phantasie vorschwebten. Die letztere hatte diese Richtung nicht zurückgedrängt, im Gegentheil gekräftigt und genährt. Die Grundlage des Gemäldes ist die gleiche, wie in dem Kupferstiche vom Jahre 1504. Es soll in den Gestalten des ersten Elternpaares die rechte Regel und das wahre Maß menschlicher Körperbildung verkörpert werden. Aber im Gemälde entdeckt man eine größere Natürlichkeit, ein reicheres Leben und einen feineren Ausdruck. Der Kupferstich zeigt Adam und Eva von derselben Seite aufgefaßt: den Leib in Vollansicht, das Gesicht im Profil. Auf dem Gemälde erscheint Eva in hellem Lichte von vorne dargestellt, während Adam sich mehr nach rechts wendet, wodurch der Kopf und der Leib theilweise in Schatten zu stehen kommen. Auch sonst werden wirksame Contraste geschaffen. Schlanker, rundlicher und feiner sind Evas Glieder geformt, die unterscheidenden Merkmale männlicher Schönheit und weiblichen Reizes stärker betont. Der Kupferstich verwischt gewissermaßen die geschlechtlichen Eigenthümlichkeiten zu Gunsten der abstrakten normalen Verhältnisse. Am meisten haben im Bilde die Köpfe gewonnen. Erst hier athmen sie volles Leben und verlieren die starre Regelmäßigkeit, welche auf dem Kupferstiche unangenehm auffällt. Adam öffnet begehrlich sehnsüchtig die Lippen, ein leises Lächeln umspielt Evas Mund. So erst kommt die Verführungsszene zu wahrer Geltung. Dürer hat das Lehrhafte in seiner Natur glücklich überwunden. Ohne seinen Grundsätzen untreu zu werden, gibt er der künstlerischen Phantasie ihr volles Recht, indem er das Verstandesmäßige in der Bildung der Gestalten zurückdrängt, den letzteren Stimmung und unmittelbare Empfindung einhaucht. Es beginnt die Umwandlung der Normalfiguren in Charaktermenschen. Wir erblicken darin die schönste Frucht der venetianischen Reisen. Er eignet sich keine fremde Malweise an und nähert sich nicht dauernd der venetianischen Schule. Er bleibt seinem Stamme und seiner Natur treu; er erweitert aber durch eingehende Beobachtungen seinen Blick und sucht seine auf die Wiedergabe des Charakteristischen gerichtete Neigung wirksam zu ergänzen, indem er auch feineren seelischen Empfindungen die Aufmerksamkeit zuwendet.

Auf diesem Wege unmittelbar fortzuschreiten, hindern mehrere größere Bilderaufträge, welche er in den nächsten Jah-

ren empfängt. Es liegt nach den nun einmal herrschenden Anschauungen nahe, die Ruhmestitel eines Malers in den von ihm geschaffenen farbigen Bildern zu suchen und so werden auch gewöhnlich als Dürers hervorragendste Leistungen die „großen Gemälde“, namentlich die Himmelfahrt Mariä, welche er für den reichen Frankfurter Tuchhändler Jakob Heller 1509 malte und das Allerheiligenbild vom Jahre 1511, jetzt in der Wiener Galerie, genannt. Das bedeutendste Werk scheint die Himmelfahrt Mariä gewesen zu sein. Leider ging das Gemälde im Jahre 1674 durch Brand zu Grunde. Wir sind für unser Urtheil auf eine spätere Copie (städtische Sammlung in Frankfurt) und auf die zum Glück zahlreichen Studien Dürers gewiesen. Doch dürfen wir auch die Nachrichten selbst, welche Dürer in seinen Briefen an Jakob Heller über den Fortgang der Arbeit gibt, nicht außer Acht lassen. „Ich habe das Caput (Hauptbild) mit gar großem Fleiße entworfen mit länger Zeit, auch ist es mit 2 gar guten Farben vnderstrichen das ich daran anfachen zu vndermalen, den ich hob in Willen, so ich euer Meinung verstehen wirdt, etlich 4 oder 5 oder 6 mahl zu vndermalen, von Rainigkeit und Bestendigkeit wegen, wie auch deß besten Vltermarin daran mahlen das ich zu wegen kan bringen, es soll auch kein ander mensch kein Strich daran mahlen dan ich.“ Nachdem er in späteren Briefen wiederholt erwähnt, daß er die allerschönsten Farben nehme, allein für 20 Dukaten Ultramarin, und seinen Fleiß rühmt — merkwürdiger Weise spricht er von „schier 100 angesicht“, obschon die Tafel nur fünfzehn Hauptfiguren und etwa fünfundzwanzig winzige Engelsköpfe zählt — erklärt er zum Schlusse: „Mich soll auch niemandt vermögen ain Taffel mit so viel Arbeit mehr machen. Den gmaine gmäll will ich ain Jahr ain Hauffen machen, das niemandt glaubte, das möglich were, das ain man thun möchte, aber das fleisig kleiblen gehet nit von statten, darumb wil ich meines stechens auß warten.“ Wir begreifen den Mißmuth und die schließliche Abspannung des Meisters. Einem so phantasiereichen, von künstlerischen Gedanken stets erfüllten Manne konnte eine so langwierige Ausführung, wie sie seine Methode erheischte, nicht behagen. Ob die fünf- bis sechsfache Untermalung und Uebermalung, der Gebrauch nur der reinsten und schönsten Farben die malerische Wirkung in besonderm Maße hob, wissen

wir nicht mehr. Aber dieser langwierigen malerischen Ausführung ging noch ein ebenso gründliches und zeitraubendes Zeichenstudium voran. Für jeden Kopf, für jedes Gewand entwarf er zuerst auf grundirtem Papier mit dem Pinsel nach der Natur eine sorgfältige, vollkommen in Licht und Schatten ausgeführte Zeichnung. Diese Studien — achtzehn derselben haben sich erhalten — gehören zu dem Köstlichsten, was wir von Dürer besitzen. Wir bewundern die feste Hand und das sichere Auge. Jeder Strich ist charakteristisch geführt, jedes Licht an den richtigen Platz gestellt. Die Köpfe sind voll markigen Lebens, die Hände, die Fußsohlen bis zur feinsten Einzelheit der Natur abgelauscht, die Gewänder in stattlichen Falten geordnet. Unwillkürlich taucht die Frage auf: Was bleibt dann noch dem Maler zu thun übrig? Besitzt er nach solchen Anstrengungen noch die Frische der Phantasie, um durch das Colorit theils neue Wirkungen zu erzielen, theils die schon durch die Zeichnung geweckten zu steigern? Daß Dürer die schönsten und dauerhaftesten Farben wählte, steht durch sein eigenes Zeugniß fest. Gern hörten wir aber auch das Lob der besonderen malerischen Behandlung, daß er z. B. die Farben fein abgetönt, sie zur Abrundung, Modellirung, Vertiefung der Gestalten selbständig benutzt hätte. Der alte Karel van Mander und Sandrart geben ihr Urtheil wie gewöhnlich gleichlautend ab. Sie heben die Feinheit der Engelhaare hervor, die ebenso zart und schön mit dem Pinsel gemacht sind, wie in seinen Kupferstichen und rühmen die Fußsohle des einen knieenden Apostels. Viel Geld sei von Kunstfreunden für die Erlaubniß geboten worden, dieselbe aus dem Bilde herauszuschneiden. Es scheint sonach auch hier der Zeichner den eigentlichen Maler zu überragen. In der Anordung des Gemäldes, über welche allein wir uns ein sicheres Urtheil erlauben dürfen, klingen noch die italienischen Anschauungen an. Sie ist symmetrisch, aber hemmt nicht die freie Bewegung der einzelnen Gestalten. Die dicht gedrängten Schaaren haben sich in leichte Gruppen aufgelöst, innerhalb der letzteren ist auf wirksame Gegensätze Bedacht genommen. Wie Raffael in seiner Himmelfahrt in der vatikanischen Galerie, so führt uns auch Dürer eine Doppelhandlung vor die Augen. Von einem Halbkreise kleiner jubilirender Engel umgeben krönen Gottvater als Kaiser, Christus als Papst, die demüthig zwischen

ihnen knieende Madonna im Himmel. Unten auf Erden umstehen die Apostel das leere Grab, in welches Thomas greift, um den zurückgelassenen Gürtel der Maria zu holen, während die anderen in verschiedenen Graden der Erregung der Madonna nachblicken, andächtig beten oder sich gegenseitig auf das Wunder aufmerksam machen. Das Grab scheidet die Apostelschaar in zwei Gruppen, welche von einem stehenden, auf den Stab sich stützenden Apostel links und einem knieenden in der Mitte des Bildes angeführt werden. Dem andächtig Betenden zur Seite des letzteren entspricht links ein bärtiger Mann, der sich umblickt, den Aufschauenden in dieser Gruppe wieder Herabgebeugte auf der andern Seite. So ist für einen wirksamen Wechsel in den Bewegungen gesorgt.

Eine geringere Freiheit athmet die Composition des anderen berühmten Dürerbildes, welches aus der Kapelle des Landauer Brüderhauses in Nürnberg nach Wien verpflanzt wurde. Der von Dürer selbst entworfene Rahmen ist zwar in Renaissanceformen gehalten, die Tafel aber mit ihren dichtgedrängten Schaaren von Heiligen und Betenden geht auf die ältere Kunstweise zurück. Nur die Hauptgestalten des Vordergrundes, Papst und Kardinal, Kaiser und König bekunden die meisterhafte Herrschaft über die Form. Weiterhin werden fast nur eng aneinander gedrängte Köpfe sichtbar. So mannigfach und naturwahr auch Ausdruck und Zeichnung sind, so hindert doch ihre Zahl den freien Ueberblick. Die obere Mitte des Bildes nimmt die Dreifaltigkeit ein. Gottvater, ein würdiger, kräftiger, langbärtiger Greis mit der Kaiserkrone auf dem Haupt hält mit weitgespannten Armen das Kreuz, an welchem Christus hängt. Ueber ihm schwebt die Taube des h. Geistes. Eine Wolkenschichte und ein Halbkreis von Engeln scheidet die Dreifaltigkeit von der oberen Heiligengruppe. Links knieen Palmen tragend die heiligen Jungfrauen. Wir erkennen an ihren Wahrzeichen die h. Barbara, Katharina, Dorothea, Agnes u. a. Die Madonna fehlt, ebenso wie wir auf der andern Seite die Apostel vermissen. Die Helden des alten Testamentes, Moses, David, Johannes der Täufer erscheinen als die Führer der Männerschaar. Unten, gleichsam auf Wolken knieend haben sich die Vertreter der menschlichen Stände und Stämme zur Anbetung versammelt, die fremden Völker in der Mitte tiefer im Hinter-

grunde, die Glieder der christlichen Gesellschaft vom Kaiser und Papst bis zum Bauer herab zu beiden Seiten im Vordergrunde. Frauen schließen rechts und links die Gruppe ab. Nicht mit Raffaels Disputa, welche einem ganz andern Gedankenkreise entstammt, wohl aber mit der Anbetung des Lammes, dem Genter Altar der Brüder van Eyck darf man Dürers Allerheiligenbild vergleichen. Von rein malerischem Standpunkte betrachtet, steht das ältere Werk höher. Die niederländischen Meister gebieten über eine reichere Farbenleiter, über tiefere und sattere Töne. Auch die harmonische Vermittelung der letzteren hat der deutsche Meister nicht erreicht. Seine Tafel ist hell und heiter in „schönen Farben" gemalt. Aber zwischen den rothen und gelben Tönen, die in der untern Hälfte herrschen und den kühleren, blauen und rosigen Farben oben besteht kein voller Einklang. In jeder andern Beziehung offenbart aber Dürers Gemälde den Ursprung aus einem mächtigeren, tieferen Geiste. Der mystische Zug ist vollständig verschwunden. Ganz im Sinne der geklärten religiösen Anschauung seiner Zeitgenossen bildet der Erlösungstod Christi den Mittelpunkt der Darstellung. Namentlich aber, wenn man Gestalt für Gestalt prüft, erscheint die schärfere Erfassung des wirklichen Lebens, die größere Naturwahrheit, die packendere Charakteristik auf der Seite des deutschen Malers.

Der Entwurf des Allerheiligenbildes geht in das Jahr 1508 zurück. Drei Jahre brauchte Dürer zu seiner Vollendung. Es verstreicht dann eine geraume Zeit, ehe er wieder die Hand an ein größeres Gemälde legt. Noch während er mit dem Allerheiligenbilde beschäftigt war, begann für ihn abermals eine Zeit innerer Einkehr. Ermüdet von der langwierigen Arbeit, welche die Ausführung größerer Gemälde forderte, zog er sich in sein persönliches Reich zurück, wo er ungehindert walten, seinem schöpferischen Triebe freien Lauf lassen konnte. Wie vollendet er auch eine farbige äußere Erscheinung wiederzugeben verstand, beweisen seine Thier- und Pflanzenstudien. Doch beharrt er stets nur bei einem Gegenstande. Hat er an diesem seine Kunst erprobt, so erlahmt das mehr naturwissenschaftliche als malerische Interesse. In ungleich höherem Maße zieht es ihn an, den Kern der äußern Erscheinung zu ergründen, diesen in seiner ganzen Schärfe zu erfassen und klar, in Bezug sowohl

auf die Form, wie auf die Empfindung darzulegen. Dabei ist seine Phantasie so fruchtbar, daß ihm eine rasch dem Gedanken folgende technische Weise am meisten zusagt, die Feder für die Zeichnung, die Wasserfarben für die colorirten Blätter.

Ehe er sich in seine Natur wieder völlig versenkt und neue Schöpfungen derselben ersinnt, schließt er wie ein guter Hausvater mit der Vergangenheit ab. Er gibt die Apokalypse noch einmal, mit einem Titelbilde geschmückt heraus, er ergänzt die beiden großen Holzschnittfolgen: die Passion und das Marienleben. Aber während er so gleichsam über seine frühere Thätigkeit Rechnung ablegt, kommt über ihn die Lust, sich noch einmal an dem Gegenstande zu versuchen. Gewiß lassen sich demselben noch neue Wendungen und damit neue künstlerische Reize abgewinnen. So schafft er denn im Jahre 1511 die kleine Holzschnittpassion in 37 Blättern und im folgenden Jahre die Kupferstichpassion in 16 Blättern. Die kleine Passion, für die weitesten Kreise berechnet, schlägt den einfachen Volkston an, überträgt in eindringlicher Weise kurz die biblischen Worte in die Bildform, die Kupferstichpassion bietet ihm die erwünschte Gelegenheit, die einzelnen Charaktere feiner zu schildern, ihre Empfindungen deutlicher zu zeichnen.

Ein solcher Nachhall älterer Thätigkeit in späteren Tagen ist bei Dürer nichts seltenes. Er ist nicht der Mann, der sich bei der einmaligen Verkörperung eines Gedankens beruhigt und die Wiedergabe desselben leicht nimmt. Er kommt vielmehr gern bald in kürzeren, bald in längeren Zeitabschnitten auf ihn zurück, übt Selbstkritik, prüft, ob er sich nicht auch noch anders behandeln lasse. Die Beleuchtung eines Gegenstandes von verschiedenen Seiten hat für ihn einen unwiderstehlichen Reiz, daher sich in seinen Werken so häufig die Grundmotive wiederholen, ein einmal erfaßtes Bild so zahlreiche neue Bearbeitungen erfährt. Auch der Allerheiligenaltar regt ihn zu einer neuen Schöpfung an. In demselben mußte er die Gruppe der Dreifaltigkeit, da sie der Gegenstand der Verehrung ist und den Mittelpunkt der Szene bildet, ruhig, gemessen darstellen. Er greift nun 1511 die Gruppe aus dem Bilde heraus, zeichnet sie in einem großen, auch wegen der vollendeten technischen Ausführung bewunderten Holzschnitte selbständig und gibt den beiden Hauptgestalten eine bewegtere Haltung. Liebevoll hat Gottvater den Leichnam des

Sohnes auf seinen Schoß genommen; er hält ihn mit den Armen fest, neigt wehmüthig den Kopf über ihn und drückt durch Stellung und Ausdruck, gerade wie die Engel mit den Marterwerkzeugen, welche die Gruppe umgeben, die tiefste Theilnahme aus. Kein Zweifel, daß er sich für den Zwang, welchen die Anordnung des großen Gemäldes ihm auferlegt hatte, hier schadlos hält.

Die dauerndsten Anregungen bot ihm die Beschäftigung mit dem Marienleben. Er faßt, nachdem er das Leben Mariä bis zur Himmelfahrt fortgeführt, in einem Schlußblatte noch einmal alle durch das Werk angeregten Empfindungen in einer großartigen Huldigungsszene zusammen. In einem hohen von Säulen getragenen Gemache, welches ein Himmelbett und eine Lade als ihre Wohnstube zu erkennen gibt, sitzt die Madonna mit dem Christuskinde auf dem Schoße. Ein Engel hält dem letzteren ein aufgeschlagenes Buch vor, ein anderer greift jubelnd in die Saiten der Harfe. Heilige nahen sich, um Mutter und Kind ihre Verehrung zu erweisen: Katharina, Paulus, Antonius, der Täufer u. A. Hinter der Gruppe steht demüthig wie immer Josephus mit dem Hute in den gefalteten Händen. Vorn aber auf der Schwelle treiben kleine geflügelte Knaben ihr Spiel. Der eine schlägt mit dem Schlüsselbunde an einen Schild, der andere zerrt einen flüchtigen Hasen an den Hinterläufen. Die alte gemüthliche Ader hat sich wieder geöffnet; in dem Harfenspieler wird sogar die Erinnerung an die eigene Abstammung aus dem Osten lebendig — er trägt unverkennbar die Züge eines Ungarkindes —; das schöne volle Antlitz der Madonna und das reine Profil der knieenden Katharina weisen aber doch auf die reifsten Jahre der Entwickelung Dürers als Zeitpunkt der Entstehung des Blattes hin.

Der gleiche gemüthliche Zug spricht aus der colorirten Basler Zeichnung, welche das Datum 1509 trägt. Auch hier spielt die Szene in einer reich geschmückten, nach einer Seite offenen Renaissancehalle. Die Madonna, wie in den Zeichnungen dieser Jahre gewöhnlich mit gelösten Haaren und breit niederfallendem Mantel, so daß er sich auf dem Boden radförmig ausbreitet, sitzt mit dem Christkinde auf dem Schoße in der Mitte des Vordergrundes. Sie hat das Buch, in welchem sie soeben gelesen, bei Seite gelegt und blickt freundlich auf die musiziren-

den Engelknaben zu ihren Füßen. Der Klang und Sang weckt die Aufmerksamkeit des Christkindes, welches einen Apfel und einen Vogel in den Händen hält, jetzt aber, das Spielzeug unbeachtet lassend, den kleinen Musikanten sich zuwendet. Auch ein paar Hasen hat der Schall herbeigelockt. Im Hintergrunde aber schläft nach gethaner Arbeit und nachdem er sich durch einen Trunk gestärkt, der ehrliche Josephus. Der Bierkrug steht noch auf dem Tische; Joseph hat auf den letzteren die verschränkten Arme gelegt und auf diese den müden Kopf. So ruht er behaglich, durch das fröhliche Treiben ringsum nicht im geringsten gestört.

Schon in diesen Blättern, welche die Marienidylle abschließen, bemerkt man deutliche Spuren der Wandlung seines Formensinnes. Sie wird noch auffälliger an einer Reihe von Madonnengestalten, welche in die Jahre 1511 bis 1514 fallen und trifft ebenso gut die Zeichnungen, wie die Holzschnitte und Kupferstiche. Das Oval der Madonna erscheint voller, ihre Wangen runder, der Körper schlanker und mächtiger; das Gewand fluthet breiter um den Leib und bedeckt noch den Boden in reichem Gefälte. Auch das Christkind ist gewachsen, hat das Puppenhafte; das ihm in der altdeutschen Kunst so leicht anhaftet, verloren und sich zu einem kräftigen, gesunden Knaben entwickelt. Mit dem reiferen Formensinne geht nicht allein ein lebendigeres Verständniß für weibliche Schönheit, sondern auch das erfolgreiche Streben Hand in Hand, die Gruppe tiefer zu beseelen und auf Grund einer einfachen menschlichen Empfindung zu gestalten. Die bestrickende Anmuth oder die Prachtleiber italienischer Madonnen darf man bei Dürer nicht suchen. Der Frauenwelt, welche Dürer kannte, waren auch in dieser Hinsicht engere Schranken gezogen. Die Innigkeit des Ausdruckes, die Wahrheit der Natur läßt aber dieselben beinahe vollständig übersehen. Zwar kommen auch jetzt noch Andachtsbilder vor. Des Künstlers Liebe besitzen jedoch solche Schilderungen, in welchen die menschliche Empfindung den überlieferten kirchlichen Charakter durchbricht. So führt er uns in zwei Holzschnitten desselben Jahres (1511) ein Familienstillleben vor. Das eine Mal wandert das Christkind vom Schoße der Mutter auf jenen der Großmutter. Vater und Großvater sehen theilnehmend dem zärtlichen Spiele zu. Das andere Mal hat sich

die ganze Sippe versammelt. Die Mutter reicht dem Kinde die Brust, die alte Großmutter liest im Buche und über ihre Schultern blickt ein junges Mädchen mit hinein. Die Männer, theils Zuschauer, theils im Gespräche mit einander begriffen, schließen die Gruppe ab.

Noch traulichere Szenen erzählen mehrere Kupferstiche. Die Madonna sitzt unter einem Baum, hält das unruhig gewordene Kind mit einem Arme fest, während sie ihm mit der andern Hand eine Birne vorhält (1511); sie hat das Kind mit beiden Armen emporgehoben und preßt ihre Wange an sein Köpfchen (1512); vor der Stadtmauer hat sich die Madonna mit dem Kinde niedergelassen und blickt, als ob sie sein künftiges Schicksal ahnte, ernst wehmüthig auf dasselbe (1514). Dürer zeichnet sie in dem letzteren Stiche nicht mit herabwallenden offenen Haaren, sondern mit dem Schleier auf dem Kopfe und kleidet sie in besonders mächtige Formen. Der hausmütterliche Zug, welcher durch den Schlüsselbund am Gürtel angedeutet wird, paßt vortrefflich zu dem vorsorglichen, nachdenkenden Wesen dieser Madonna.

Dürers Zeichenwerk enthält nicht nur mannigfache Entwürfe, welche sich auf diese Stiche und Schnitte beziehen, heilige Sippen, Madonnen, welche dem Kinde einen Apfel reichen u. s. w., sondern auch selbständige Darstellungen, in denen die Wandlung des Formensinnes noch deutlicher kund wird. Strotzend von Fülle und Kraft tritt uns in der Albertina eine Madonna mit einem nicht minder kräftig gebauten Kinde am Busen (Kohlezeichnung aus dem Jahre 1512) entgegen. (Fig. 6.) Die Madonna mit losem Haare, das durch ein einfaches Perlenband über der Stirn zusammengehalten wird, und leicht zur Seite geneigtem Kopfe, hat Kleid und Hemd geöffnet und gibt dem Christuskinde, welches auf ihrem Schoße ruht, zu trinken.[18]) Ein Musterwerk geschlossener Composition, zugleich fesselnd durch die Anmuth der Züge und die Naturwahrheit der Auffassung, ist sodann eine colorirte Zeichnung im Besitze Mr. Mitchells in London aus dem Jahre 1514. Die Madonna hat sich zu Füßen der Anna quer gelagert, so daß ihr das rechte Knie der letzteren einen bequemen Stützpunkt bietet. Sie hebt das Kind, das auf ihrem Schoße saß, in einem Augenblick überwallender Zärtlichkeit zu ihrer Brust empor und blickt dasselbe liebreich an. Die

h. Anna, welche mit der einen Hand das auf ihrem linken Knie aufgeschlagene Buch festhält, mit der anderen die rechte Schulter der Madonna berührt, spitzt die Gruppe zu und schließt sie

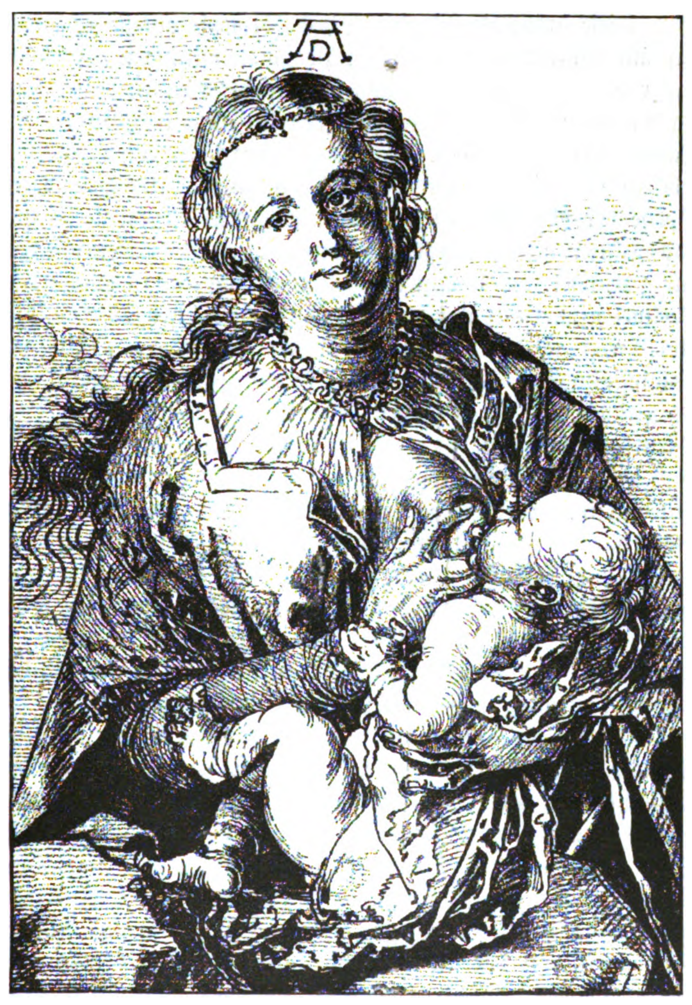


Fig. 6.

ungezwungen natürlich in pyramidaler Form ab. Zugleich gewährt der Gegensatz der Linien, die quer ruhende Madonna und die gerade sitzende Anna, der Contrast des Ausdruckes, lebhaft

bewegt in der Madonna, ruhig ernst in Anna, dem Auge eine angenehme Abwechslung. Wir besitzen in dieser colorirten Zeichnung eine der vollendetsten und zugleich anmuthigsten Compositionen Dürers.[19])

Diese glänzende Wandlung des Formensinnes hängt offenbar mit seinen kräftig erneuerten Proportionalstudien zusammen. Unter den zahlreichen Zeichnungen, welche sich in der Sammlung der Dresdener Bibliothek auf dieselben beziehen, tragen viele das Datum 1512 und 1513. Aus dem Jahre 1513 rührt die Vorrede zu dem Kunsttraktate her, welchen Dürer unter dem Titel: Speise der Malerknaben herausgeben wollte. Auch die Fechter und Tänzer in enganliegenden Gewändern, von Dürer offenbar nur gezeichnet, um bewegtere Stellungen sich klar zu machen, im Berliner Kupferstichcabinet, entstammen dieser Zeit (1514). Daß also Dürer in dieser Periode sich mit neuem Eifer auf sein Lieblingsstudium warf, unterliegt keinem Zweifel, zumal auch die gleichzeitigen Zeichnungen eine Aenderung der Maße, die Vorliebe für schlanke Verhältnisse, hohe Gestalten bekunden.

Als rechter Künstler begnügt sich Dürer nicht mit dem wissenschaftlich-theoretischen Erwerbe, sondern nimmt die scheinbar trockenen Proportionalstudien zur Grundlage bedeutsamer poetischer Schöpfungen. Es wiederholt sich der Vorgang, welcher bereits bei den Bildern des ersten Menschenpaares beobachtet wurde. Wie diese in dem „Normalmenschen" wurzeln, so haben auch jetzt mehrere Stiche ihren Ausgangspunkt in anatomischen Studien und perspektivischen Versuchen.

Bereits im Jahre 1498 hatte Dürer einen Reiter in voller Rüstung gezeichnet (Albertina). Fest und stramm sitzt der geharnischte und gewappnete Mann auf dem Rosse, das unbeweglich steht. Einige Jahre später (in Venedig?) wiederholt er die Zeichnung des Reiters und fügt diesem wie dem Rosse die betreffenden Maße, Linien und Ziffern bei. Der Reiter ist unverändert geblieben, dagegen zeigt das Roß mannigfache Abweichungen von der ältern Darstellung. Es ist Leben in dasselbe gekommen, es schreitet aus, krümmt den linken Vorderfuß und setzt den einen Hinterfuß vor den andern. Zwischen denselben läuft jetzt ein Hund mit offenem Maule, gestutzten Ohren und aufgerichtetem Schweife. Um den Hals trägt er ein Eisenband mit einem Ringe (Florenz). Welchen Werth Dürer der

Zeichnung beilegte, beweist die Wiederholung derselben mit dem Liniennetze, aber ohne Ziffern und die nochmalige Durchzeichnung der letzteren durch das Fensterglas (Ambrosiana in Mailand). Nun ruhte das Blatt längere Zeit, bis es Dürer 1513 wieder aufgriff und zur Grundlage des Stiches: Ritter, Tod und Teufel wählte.

In seinen Büchern von „menschlicher Proportion“ kommt Dürer öfter auf die Bedeutung der Maßstudien für Charakterschilderungen zu sprechen. So schreibt er im dritten Buche (fol. J. iiij), daß ein in solchen Studien bewanderter Künstler, wenn man von ihm „ein Saturninisch oder Martialisch bild oder eins das Venerem anzeygt,“ bestellt, er sofort aus den Lehren von der Proportion wissen wird, „was maß vnd art“ darzu zu brauchen sei. „Also ist durch die maß von außen allerley geschlecht der Menschen anzuzeygen, welche feurig, leuftig, wessrig oder yrdischer natur sind, dann der Gewalt der kunst meystert alle werck. — Darum ist von nötten, das man recht kunstlich messen lern, wer das wohl kan der macht wunderbarlich Ding.“ Dürer hat diese Lehren, wie sein Vorbild Leonardo, schon in früheren Tagen erfolgreich angewendet. Zeugen dessen sind seine sogenannten Carikaturköpfe und sein Adam und Eva. Die eingehende Beschäftigung mit den gesetzlichen Formen der äußern Erscheinung entwickelt nicht nur den Sinn für das Erfassen des Charakteristischen, sondern reizt auch, wie gleichfalls Leonardos Beispiel zeigt, die Phantasie zu eigenthümlichen Schöpfungen. Der Laie hegt die Meinung, daß stets der poetische Gedanke zuerst in der Phantasie lebendig wird und dann erst die rechte äußere Form für denselben aufgesucht werde. Das Auge des wahren Künstlers geht aber von der Form aus und haucht derselben Seele ein. So that auch Dürer. Indem er die längst entworfene Zeichnung in einem Augenblicke geistiger Erregung wieder einmal betrachtet, belebt sich dieselbe. Der Reiter, welcher in voller Rüstung ruhig einhertrabt, verwandelt sich in einen tapfern Ritter, welcher unbeirrt und unerschrocken seinen Pfad wandelt. Die Tapferkeit gewinnt aber erst durch die Gegenwart von Feinden greifbares, sinnliches Leben. Welche Art von Gegnern dem Manne entgegentreten müssen, auch dafür wies schon der Entwurf den zwingenden Weg. Leibhaftige Feinde hätten zur tapfern Gegenwehr aufgefordert. Sollte der Reiter

ruhig bleiben und doch als muthigen Mann sich bewähren, so konnten die Gegner nur solche sein, welche ihm plötzlichen Schrecken einjagen, ihn aus der gemessenen Ruhe zu reißen drohen, welchen gegenüber unbewegt und unbekümmert zu bleiben, gerade die größte Tapferkeit bewies, also Wesen, welche auf die Stimmung, die Phantasie des Reiters einwirken — Spukgestalten und Gespenster. Hier treten nun die zur Zeit Dürers herrschenden Vorstellungen in Kraft. Die auferbauliche Litteratur wie die volksthümliche Dichtung jener Tage sind erfüllt von Schilderungen der Anfechtungen des Teufels, seit Menschengedenken lebt in weiten Kreisen der Glaube an die dämonische Macht des Todes. Dürer selbst hat im Jahre 1505 das gekrönte Todtengerippe, die Sense in der Hand auf einer Mähre reitend, mit der Inschrift: memento mei gezeichnet, im Jahre 1510 den Tod, welcher dem Landsknecht die Sanduhr vorhält, in Holz geschnitten. So gewinnt der ursprünglich nur zur Erkenntniß der äußeren Maße und Verhältnisse gemachte Entwurf einen tiefen Inhalt und packt die Empfindung. Natürlich hat der Künstler nicht so langsam und bedächtig, wie es der Laie nacherzählt, die Wandlung vorgenommen. In seiner Seele schossen blitzschnell die einzelnen Strahlen zusammen und einigten sich hier zu einem die Phantasie fesselnden Bilde. Daß dem letzteren die ältere Zeichnung des Reiters (Dürer nannte den Stich nie anders) zu Grunde liegt, hat Thausings scharfsinnige Beobachtung, wie Dürer erst nachträglich auf der Platte den einen Pferdefuß änderte, dargethan. Aus dem Stiche selbst würde schwerlich Jemand diesen Ursprung erkennen, so sehr hat sich die künstlerische Phantasie von dem Ausgangspunkte entfernt. Dennoch hat in Wahrheit dieser Entwickelungsgang stattgefunden, wohnt in der formalen Studie der Keim zu einem seelenvollen Studium. Aber nur ein großer Künstler konnte ihn befruchten.

Der Volksinstinkt, welcher dem Stiche: Ritter, Tod und Teufel eine religiöse Bedeutung beilegte, traf das Richtigere, als der Verstand der Gelehrten, welche in dem Reiter die Verkörperung eines Temperamentes und zwar des sanguinischen erblickten. Zu dieser Deutung verlockte der Buchstabe S. neben der Jahreszahl auf dem Blatte (Fig. 7). Wenn Dürer

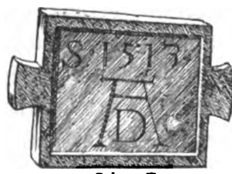


Fig. 7.

sein Monogramm und die Jahreszahl auf einem Täfelchen wie hier anbrachte, berechnete er nicht immer genau den Raum. Eine Durchmusterung seiner Stiche und Schnitte zeigt uns, daß er zuweilen das Monogramm übermäßig dehnte, der Jahreszahl noch Schnörkel beifügte, wie z. B. auf dem Holzschnitt: der Büßende (B. 119) (Fig. 8), um den Platz zu füllen. Ist das S nicht auf ähnliche Art entstanden? Vollends grundlos ist die Ergänzung des Buchstabens zu einem „Sanguinicus". Langsam bedächtig reitet der schwer gewappnete Ritter durch einen Felsengrund. Da gesellt sich zu ihm auf einem mageren Klepper der Warner Tod und hält ihm das Stundenglas vor. Ihm folgt ein zottiges Ungethüm der Hölle. Eine Eidechse huscht über den Weg, ein Todtenkopf liegt auf dem Boden. Der Hund, neben dem Pferde laufend, läßt die Ohren hängen, das tapfere Roß scheut aber nicht und auch sein Reiter fürchtet weder Tod noch Höllenspuk. So weit der stark in das Dunkle gearbeitete Stich den Ausdruck des Gesichtes erkennen läßt, zeigt dieses einen trotzigen Ernst. Keine Muskel regt sich, ohne Hast, ohne Verwirrung verfolgt er seine Straße. Wo sind da die Kennzeichen eines sanguinischen Temperamentes zu finden?



Fig. 8.

Diese Deutung wäre bei ihrer innern Unwahrscheinlichkeit schon längst wieder vergessen worden, hätte man nicht in zwei anderen Stichen ihre Bestätigung zu entdecken geglaubt, in dem „Hieronymus im Gehäuß" und in der Melancholie. Das letztere Blatt ist bekanntlich durch ein von einer Fledermaus gehaltenes Spruchband ausgezeichnet, auf welchem der Sinn der Figur vermerkt wird (Fig. 9). Folgerichtig kann man eigentlich aus der Inschrift nur schließen, daß das Blatt die erste Schilderung des melancholischen Temperamentes enthält. Auffallend ist der Schnörkel zwischen A und I, befremdend ferner, daß Dürer hier den Namen der Melancholie ausschreibt, während er in dem Stiche: Ritter, Tod und Teufel

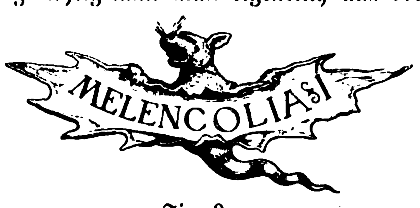


Fig. 9.

den Sanguiniker hinter dem räthselhaften S. verbirgt, weiter fehlt das vierte Temperament, endlich nennt Dürer wohl den Hieronymus und die Melancholie regelmäßig zusammen, bringt aber niemals den „Reiter“ mit ihnen in unmittelbare Verbindung. Richtig ist nur ein verwandter künstlerischer Ausgangspunkt der drei Blätter. Auch die Melancholie und der Hieronymus haben ihren Ursprung zunächst in Formstudien. Dürer beschäftigt sich in diesem Jahre nicht nur mit der Ergründung der Maßgesetze, sondern auch mit der Erforschung perspektivischer Regeln, mit der Aufgabe einer wirksamen Beleuchtung der Gestalten. Vergleicht man die Kupferstiche aus den Jahren 1511 bis 1515, insbesondere die Marienblätter mit den älteren, so entdeckt man alsbald das deutliche Streben nach malerischer Behandlung. Die früheren Stiche bleiben mit wenigen Ausnahmen nur auf die Kupferplatte übertragene Zeichnungen. Jetzt aber bemüht sich Dürer, auch durch Licht und Schatten zu wirken, einen Ton in die Darstellung zu bringen. Er deckt den Hintergrund, läßt starke Schatten auf die Gestalten fallen, so daß die Köpfe zum Theile in Halbdunkel gehüllt sind, die Gewänder in breiten Massen sich gliedern. Während dieser mannigfachen Versuche faßt ihn der Gedanke, einmal die perspektivischen Studien und seine Erfahrungen in der Lichtwirkung in größerm Maßstabe zu verkörpern. Die wissenschaftliche Absicht verknüpft sich in seinem Geiste unmittelbar mit einem künstlerischen Interesse. Er will einen weiten Raum und eine Gestalt in einem Strome gesammelten Lichtes baden. Die Lichtquelle ist die Sonne. Durch zahlreiche runde Fensterscheiben dringen ihre Strahlen in ein Gemach und erfüllen dasselbe mit warmem hellem Scheine. Nun beginnt wieder der eigenthümliche Vorgang in seiner Phantasie. Das gleichmäßige Sonnenlicht in dem Gemache weckt die Empfindung behaglicher Ruhe, friedlicher Ordnung. Auf der Bildfläche seiner Seele taucht eine ihm wohlbekannte, von ihm selbst schon wiederholt geschilderte Gestalt auf, der heilige Hieronymus, der so unermüdlich an der Uebersetzung der göttlichen Schrift arbeitete, und welchem diese Beschäftigung nothwendig Frieden und Ruhe brachte. Und so verwandelt sich die ursprüngliche Beleuchtungsstudie in eine anheimelnd gemüthliche Szene, in welcher alles vom emsig schreibenden Kirchenvater bis zum geringsten Geräthe herab den

Geist des stillen Friedens und der Ordnung athmet. Zugleich weckte aber das eben geschaffene Werk die Lust, auch den Gegensatz desselben, die Wirkung des zerstreuten, fahlen kalten Lichtes anschaulich zu gestalten. An die Stelle der Sonne tritt ein unheimlicher Komet, aus dem geschlossenen Gemache wird die Szene in das Freie gerückt, das Trübe, Kalte, Fahrige der Beleuchtung in die Sprache der Empfindung, in das Trübsinnige, Unruhige, Grübelnde übertragen. Nun schreitet wieder die erfinderische Phantasie an das Werk, in ähnlicher Weise wie bei dem Stiche des Hieronymus vorgehend, und schafft das gedankenreiche tiefsinnige Bild eines sich in der Qual des Grübelns und Forschens aufzehrenden unbefriedigten Genius, welcher auf die ungeordnete Umgebung gar nicht achtet, den Blick selbstvergessen in das Weite richtet und an den Früchten seines Thuns verzweifelt. Daß beide Blätter zu einander gehören, sich auf einander beziehen, steht eben so fest, wie die berechnete Absichtlichkeit in der Anordnung aller Einzelheiten und die Zuspitzung des ganzen Effektes in der entgegengesetzten Art der Beleuchtung.

Dürer, durch seine Formstudien einmal auf das Gebiet des Phantastischen gelockt, verläßt dasselbe nicht alsbald. Wie so oft schon, so feiert auch jetzt die einmal eingeschlagene Richtung ein Nachleben. Im folgenden Jahre (1515) entwirft Dürer eine Zeichnung, welche gleichfalls geheimnißvolle Gedanken zu bergen scheint. Sie wird in der Albertina bewahrt und stellt eine Versuchungsszene dar. In einem gewölbten, kellerartigen Raume, zu welchem Stufen hinabführen, sitzt auf einer Lade ein Jüngling und schreibt emsig die Worte nach, welche die vor ihm stehende Venus diktirt. Ihr zur Seite bemerken wir eine geflügelte scheußliche Spukgestalt mit einer vielseitigen Leier in den Krallen. An die Schreibbank lehnt ein auf dem Boden sitzender kahler Greis, welcher grimmig zu Venus emporblickt. Ist das Alter gefeit gegen die Verlockungen der Weltlust, welchen die Jugend unterliegt?

Gleichzeitig mit diesen phantastischen Schilderungen beginnt aber Dürer einem Kreise sich zuzuwenden, in welchem er in den letzten Jahren seines Lebens seine reichste und großartigste Thätigkeit entfalten sollte. Aus dem Jahre 1514 stammen die Charakterfiguren der Apostel Thomas und Paulus. Gewiß gehen wir nicht irre, wenn wir auch ihren künstlerischen

Ursprung aus Dürers Formstudien ableiten. Er verfolgte dabei ein doppeltes Ziel. In den Köpfen, welche nicht unmittelbar nach der Natur gezeichnet sind, vielmehr deutliche Spuren tragen, daß Dürer dieselben allerdings auf Grund reicher Naturstudien in seiner Phantasie noch einmal durcharbeitete, soll der Kern und Grundzug der Apostelnatur zu deutlichem Ausdrucke kommen. Dem Wurf und Fall der Gewänder widmet er große Sorgfalt. Nachdem er die Maße des nackten Körpers genau erkannt, sollte nun auch die menschliche Bekleidung, vor allem der Mantel, das ideale Kleid, nach künstlerischen Regeln entworfen werden. Das willkürliche knitterige Wesen fällt fort. Der Mantel schmiegt sich besser den Formen des Leibes an, folgt leichter dessen Bewegungen. Die stoffliche Natur des Gewandes hat sich nicht geändert, aber seine Behandlung ist reicher, zugleich richtiger geworden. Dürers Sinn für das Große und Einfache beginnt auch in diesem Kreise zu wachsen. Beide Apostel, Paulus und Thomas sind mächtige Gestalten. Paulus in langsamem Vorschreiten begriffen, hat in einem großen Buche gelesen, das er noch in den Händen hält. Irgend ein Vorgang bewegt ihn, den Kopf zurückzuwenden, welcher das Gepräge milder Kraft trägt. Im Verhältnisse zu Paulus ist Thomas gedrungen gebaut, in seinem scharf in das Profil gestellten Kopfe die Energie bis zur Härte ausgedrückt. Auch er schreitet, auf einen Spieß gestützt, voran, aber seine Bewegung ist rascher, seine ganze Natur leidenschaftlicher.

Beinahe ein Jahrzehnt vergeht, ehe Dürer die reifen Früchte dieser Studien pflückt. Wieder wird er für längere Zeit von denselben abgelenkt und muß seine persönlichen Neigungen fremdem Dienste opfern. Seit dem Jahre 1512 tritt er in den Kreis der Künstler, welchen Kaiser Maximilian für die Ausführung seiner weitschichtigen Pläne geworben hatte. Besonders in der Zeit von 1515 bis 1518 nahmen ihn die Arbeiten für den Kaiser vorwiegend in Anspruch. Hätte nur der Kaiser sich damit begnügt, den großen Künstler zu ehren und ihm seine Gunst zuzuwenden und nicht auch die Richtung seiner Thätigkeit bestimmt und den Gedankenkreis, in welchem er und seine Hofgelehrten und Hofpoeten lebten, dem Künstler aufgezwungen! So wurde Dürer gewiß gegen sein besseres Wissen der Mitschuldige an den verworrenen und unklaren,

im Ganzen wenig erfreulichen künstlerischen Unternehmungen des Kaisers.

Kunstsinn und Kunstfreude besaß Maximilian in reichem Maße. Er zersplitterte sich aber hier gerade so wie auf dem Felde der Politik und verstand nicht sein Wirken fruchtbar zu machen. Neben den Plattnern, Bognern, Geschützgießern und Waffenschmieden, deren rege Thätigkeit die zahlreichen Fehden und Kriege erheischten, fanden auch Maler im Dienste des Kaisers mannigfache Beschäftigung. Memminger und Augsburger, Nürnberger und Kölnische, österreichische, schwäbische und rheinische Meister werden in seinem amtlichen Briefwechsel erwähnt. An Aufmunterung der Künstler ließ es demnach der Kaiser nicht fehlen; was er ihnen aber nicht gestattete, war die freie Uebung ihrer Kräfte. Sie alle blieben in ihrem Wirken an die litterarischen Pläne des Kaisers gebunden, standen mit ihren Händen, nicht mit ihren Köpfen im Dienste desselben. Das Ausdenken und Ersinnen der Gegenstände der Darstellung behielten sich Maximilian und seine gelehrten Freunde vor, die Ausführung allein überließen sie den Künstlern, welche sie überdieß an genaue Vorschriften banden. Und welcher Art waren die litterarischen Werke, zu deren bildlichem Schmucke die zahlreichen „Reißer" berufen wurden? Sie zeigten das gleiche zwiespältige Wesen, welches die persönlichen Anschauungen des Kaisers zur Schau tragen. Seine Neugierde reizten die römischen Ausgrabungen in der Trierer Landschaft nicht minder, als die mittelhochdeutschen Gedichte, welche er in dem Ambraser Heldenbuche sammeln ließ. Seine Bildung hat sich von dem Mittelalter nicht ganz losgelöst, in die Renaissance nicht vollständig eingelebt. Die Helden des Mittelalters blassen zu blutarmen allegorischen Figuren herab, den Renaissancegestalten wird zu viel des grobstofflichen Inhaltes beigemischt, so daß die schönen Formen zu keiner reinen Geltung gelangen. Freydal, schon 1502 geplant, Theuerdank, der junge Weißkönig, all diese Helden sind nur die Masken für Kaiser Maximilian. Im Freydal werden seine Turniere und Mummereien, die Rennen und Stechen, an welchen er zu Ehren der Damen mitwirkte, geschildert, der Theuerdank stellt seine Werbung um die Königin Ehrenreich (sowohl Maria von Burgund wie die „Ehre" können darunter gemeint sein) und die Hindernisse, welche ihm der Vorwitz, der

Unfall, die Anfeindung entgegenstellen, dar, der Weißkönig endlich erzählt seines Vaters und die eigene Lebensgeschichte. Fremd und zum Theil nur durch einen Schlüssel verständlich ist der Inhalt, eintönig die Aufeinanderfolge der Szenen. Die Künstler, welchen die Illustration dieser Werke anvertraut wurde, konnten daran nichts ändern. Ihnen blieb nur das Verdienst lebendigerer Gestaltung der Einzelheiten und glänzender technischer Ausführung. An diesen an die älteren Heldengedichte mahnenden Schilderungen hatte Dürer keinen Antheil, auch nicht an den „Heiligen aus der Sipp- Mag- und Schwägerschaft Kaiser Maximilians“, worin in mehr als hundert Holzschnitten die himmlischen Verwandten des Hauses Habsburg der Reihe nach vorgeführt werden. Er tritt bei einer andern, mehr vom Renaissancegeist angehauchten Unternehmung des Kaisers auf den Plan.

Wieder haben wir es mit einer Selbstverherrlichung Maximilians zu thun, wieder mischen sich in seltsamer Weise der wirkliche Kaiser und eine ideale Herrscherpersönlichkeit zu einem Bilde und verwachsen in einander. Die diesesmal gewählte, offenbar von italienischen Mustern angeregte Form ist ein Triumph. In der italienischen Poesie hatten sich die „trionfi“ seit Petrarca eingebürgert, auf dem Gebiete der Malerei wenige Jahrzehnte vorher Andrea Mantegna in dem Triumphzuge Cäsars ein großartiges Werk geschaffen. Der Kerngedanke des kaiserlichen Triumphes ist vortrefflich und ganz geeignet, die künstlerische Phantasie zu wecken. Leider haben die Rathgeber des Kaisers, welchen die Künstler Folge leisten mußten, Stabius und Pirkheimer, die Sache mehr von der gelehrten als von der künstlerischen Seite erfaßt, die Schilderungen stärker in das Breite gezogen als vertieft, den unvermeidlichen allegorischen Gestalten eine doch zu geringe Lebensfähigkeit geschenkt, dabei andererseits eine viel zu große Masse trocken historischen und biographischen Inhaltes in der Erzählung aufgehäuft. Diese Schwächen der Anlage und Anordnung konnte auch der größte künstlerische Genius nicht vollkommen überwinden.

In endloser Reihe ziehen an uns zunächst Herolde, Träger von Trophäen, Wappen und Ehrenkränzen, Vertreter der verschiedensten Stände und Stämme, bald zu Fuß, bald zu Pferde, bald zu Wagen vorüber. Den Triumphzug des Herrschers, der

alle Feinde besiegt und alle Völker unterworfen hat, beschließt der Wagen desselben, in welchem er umgeben von seiner Familie fährt, um die Huldigungen der Welt zu empfangen. Das Ziel des Triumphzuges und des Triumphwagens ist die Triumphpforte. Aehnlich wie die römischen Cäsaren durch den Triumphbogen zogen, so zieht Kaiser Maximilian durch die Pforte der Ehre und Macht. An dem Triumphzuge, der aus 137 Holzschnitten sich zusammensetzt, hat Dürer nur geringen Antheil. Den Triumphwagen entwarf Dürer zuerst flüchtig mit der Feder. Hier fühlte er sich noch durch einen fremden Willen weniger gebunden. Dem Wagen zwar mußte er, damit die zahlreiche kaiserliche Famlie auf demselben Platz finde, eine ungebührliche Länge geben, doch zeichnet er ihn, den Triumphwagen Cäsars bei Mantegna in der Erinnerung, einfacher und zierlicher. Das Viergespann, von Peitschen knallenden Reitern angetrieben, galoppirt lustig einher. Alles ist natürlich und lebendig aufgefaßt. Diese Zeichnung genügte nicht. An ihre Stelle trat eine andere gleichfalls in der Albertina bewahrte Skizze, welche dann dem Holzschnitte zu Grunde gelegt wurde. Wie plump und schwerfällig ist alles durch Ueberladung geworden. Sechs Paar wuchtige Rosse, in reichstem Geschirre ziehen den Wagen. Jedes Gespann wird von zwei leicht geschürzten Frauen, Personifikationen der verschiedenen Tugenden, geleitet. Dem Wagen mußte nun auch eine prunkvolle Ausstattung gegeben werden. Sie gelang, wenn man von der Verbindung des Wagenkörpers mit dem Baldachin absieht, Dürer überraschend gut; nur decken die vielen allegorischen Gestalten, die auch hier Kränze haltend aufgestellt sind, den sitzenden Kaiser und erschweren den ruhigen Ueberblick des Ganzen.

Die architektonische Anordnung der Triumphpforte darf gewiß Dürer für sich selbst in Anspruch nehmen, mag er auch manche Zeichnung für die vielen Holzschnitte, aus welchen sich die Triumphpforte zusammensetzt, den Gesellen überwiesen haben. Mit Recht hat er sich an kein römisches Vorbild gehalten, sondern dem Baue einen phantastischen Zug aufgeprägt. An den Kuppeln und Säulen merkt man die Kenntniß der Renaissanceformen, auch das Ornament entfernt sich beinahe vollständig von der gothischen Ueberlieferung und neigt zur neuen Richtung. Seine Erfindungskraft hat in den dekorativen Theilen der

Ehrenpforte einen freien Spielraum gewonnen, welchen er in reichstem Maße ausnutzt. Bewunderung verdient auch, daß er der erdrückenden Fülle von Einzelheiten, welche alle Zwischenfelder überziehen, zum Trotze, doch die Hauptlinien des phantastischen Baues klar hervortreten läßt. Freilich war alle Kunst Dürers nicht im Stande, das Ungeheuerliche des ganzen Planes vollständig zu verwischen. Ungeheuerlich muß ein Werk genannt werden, welches weder im Ganzen noch in Einzelnen genossen werden kann. Die Ehrenpforte wurde mit 92 Holzstöcken gedruckt. Klebt man die 92 Blätter zusammen — sie decken dann eine Fläche von mehr als drei Metern —, so bleiben die überaus sorgfältig gezeichneten Einzeldarstellungen, die Schlachtbilder z. B. wirkungslos. Trennt man die 92 Blätter, um sie nach einander zu betrachten, so verliert man den Zusammenhang und empfängt nur abgerissene Fragmente. Und die Triumphpforte bildet selbst wieder nur den Theil eines größeren Ganzen. Sie schließt in Wahrheit nur den riesigen Triumphzug ab und kann erst in Verbindung mit diesem vollständig verstanden werden. Die Einbildungskraft der Gelehrten mochte sich von einem solchen Unternehmen eine große Wirkung versprechen, der künstlerische Sinn konnte der Gefahr, durch das Uebermaß sich in das Formlose zu verlieren, nicht entgehen. Die von Kaiser Maximilian geplanten Werke förderten die Kunst des Holzschnittes, gewährten diesem einen weiten Raum, die gewonnenen technischen Fortschritte zu erproben. Sie sind eine reiche Fundgrube, um die alten Trachten und Rüstungen, das Turnier- und Kriegswesen kennen zu lernen. Sie belehren uns über die Geistesrichtung, welcher die letzten Ausläufer des gelehrten Humanismus in Deutschland huldigten. Auf den Gang der deutschen Kunst übten sie keinen fördernden Einfluß, insbesondere für Dürers persönliche Entwickelung erscheinen sie ohne Belang.

Das Beste, was Dürer auf Geheiß des Kaisers schuf, bleiben die Randzeichnungen in dem ausschließlich für den Gebrauch Maximilians bestimmten Gebetbuche.[20]) Auch hier knüpfte der Kaiser an eine ältere Ueberlieferung an. Seit dem vierzehnten Jahrhunderte liebten es französische und burgundische Fürsten, ihre Psalter und Gebetbücher (livres d'heures) glänzend auszustatten. Kalligraphen zogen die zierlichsten Buchstaben, Miniaturmaler zeichneten die feinsten Ornamente, mit

welchen sie die einzelnen Blätter einrahmten. Sie brachen hier zuerst den Bann, der bis dahin auf dem Studium der Natur gelastet hatte und holten die reizendsten Schmuckformen aus der Pflanzenwelt. Im Jahrhunderte der Blüthe des Buchdruckes konnte Maximilian sein Gebetbuch nicht mehr schreiben lassen. Er ließ die von ihm selbst zusammengestellten Gebete bei Johann Schönsperger in Augsburg drucken, sorgte aber dafür, daß das in wenigen (vier?) Exemplaren gedruckte Buch das Aussehen einer Prachthandschrift bewahre. Die Lettern ahmen wie im Theuerdank die gezierten älteren Frakturbuchstaben nach, die Kapitelüberschriften heben sich durch ihre rothe Farbe von dem Text ab, die Initialen werden aus freier Hand mit Deckfarben gemalt. Auch der künstlerische Schmuck lehnt sich an die Muster der Horarien an und behält den Charakter der leichten, mehr spielenden Randbilder. Zum Glück für die Kunst waren Dürer in diesem Falle keine bindenden Bestimmungen mitgegeben worden. Er durfte frei seine Phantasie walten lassen, auch bei der Composition der einzelnen Bilder ungehindert seiner persönlichen Natur folgen.

Es ist merkwürdig, wie lange einzelne Grundzüge des nordischen Kunstgeistes ihre volle Herrschaft bewahren, welche unverwüstliche Lebenskraft viele Jahrhunderte hindurch ihnen innewohnt. Auch die Phantasie der Völker birgt unsterbliche Elemente in sich. Sie können eine Zeit lang in Vergessenheit gerathen, in das Dunkel zurücktreten, tauchen aber immer wieder, sobald ein Mann ersteht, dessen Seele mit dem nationalen Geiste erfüllt ist, zu neuem frischem Leben empor. Aehnlich wie Dürer die Randbilder im Gebetbuche componirt, hat in der karolingischen Zeit ein namenloser Künstler die Psalmenworte in Bilder verwandelt; geradeso wie dieser (im Utrechter Psalter) hat auch Dürer in den abstrakten Worten unmittelbar sinnliche Gestalten geschaut.

Der Text, welchen Dürer illustriren sollte, bestand aus Psalmen und einzelnen Gebeten. Seine Randbilder stehen scheinbar in gar lockerer, in Wahrheit aber häufig in der engsten Beziehung zu denselben. Liest er im Texte das Bekenntniß menschlicher Schwäche und Gebrechlichkeit, sofort denkt er an einen greifbaren Krankheitsstoff, den ein Arzt sorgsam mit der Brille auf der Nase untersucht. Das Sterbegebet läßt in seiner

Phantasie den Tod, welcher einem geharnischten Manne das abgelaufene Stundenglas vorhält, emporsteigen. Die Verse des 130. Psalms: Aus der Tiefe rufe ich Herr zu dir übersetzt er in das Bild des knieenden David, der zu Gott in der Höhe seinen Gesang erschallen läßt. Das Gebet vor der Schlacht illustrirt er durch eine Kampfszene. Dasselbe Bild (wie im Utrechtpsalter) versinnlicht den 35. Psalm: Herr streite wider meine Bestreiter. Bei dem 97. Psalm leitet ihn die Ueberschrift der Vulgata: Von David, als sein Land wieder in Ordnung gebracht war. Er zeichnet links einen Krieger, welcher ruhig mit den Waffen in der Hand Wache hält und unten ein Weib, welches neben dem Spinnrocken und dem Bierkruge friedlich eingeschlafen ist. Zu dem Verse des 98. Psalms: Singet dem Herrn ein neues Lied, zeichnet er eine Musikantenschar und dem 100. Psalm: Jauchzet dem Herrn alle Welt, dienet dem Herrn mit Freuden, gibt er durch fröhlich tanzende Bauern lebendigen Ausdruck.

Schützte in der ältesten deutschen Kunst die naturfrische, naive Auffassung der Dinge vor der Gefahr, bei solcher unmittelbaren Wortillustration sich in das Trockene zu verlieren, so schirmte unsern Dürer der humoristische Sinn vor einem ähnlichen Schicksale. In keiner Schöpfung hat er diesen anderen nationalen Zug so reich und so frei walten lassen wie in den Randzeichnungen. Er holt gerne seine Figuren aus den unteren Volkskreisen, gibt der Schilderung eine schalkhafte Wendung, so wenn er die Bitte um Ruhe durch das Bild eines keifenden alten Weibes noch wirksamer gestaltet und läßt menschliche Zustände in Handlungen der Thiere wiederscheinen. Dabei hält er die Grenzen der dekorativen Kunst mit merkwürdiger Schärfe fest. Niemals drängen sich die figürlichen Darstellungen wuchtig in den Vordergrund oder werden aus dem Zusammenhange mit ihrer ornamentalen Umgebung gewaltsam gerissen. Der Feder muthet Dürer niemals Dinge zu, welche ihr künstlerisches Vermögen überschreiten. Er begnügt sich mit leicht schraffirten Umrissen, welche bald in rothen, bald in grünen oder violetten Farben gezogen sind. Dem kalligraphischen Schnörkel wird ein breiter Raum gewährt. Darin darf man keineswegs einen bewußten oder unbewußten Rückgang auf altnordische Bandverschlingungen vermuthen. Dieses Auslaufenlassen feiner Linien

nach mannigfachen Windungen und Durchzügen entspricht einfach der Schreibtechnik und bildet die naturgemäße künstlerische Form, wenn man vom kalligraphischen Standpunkte ausgeht. Bei dem Blattwerke gibt Dürer der Ranke vor dem eigentlichen Laube den Vorzug. Er weiß ganz wohl, daß das letztere, blos mit der Feder ausgeführt, leicht hart und steif ausfällt, während das Rankengeflecht wie von selbst aus der Feder des kunstsinnigen Schreibers fließt. Aehnliche Erwägungen, was sich mit der Feder leisten läßt, wozu sie sich ungezwungen darbietet, mögen ihn auch geleitet haben, als er den Ranken so zahlreiche Thiergestalten einwebte. Die Federzeichnung zeigt darin eine nahe Verwandtschaft mit der Radirung, daß sie das eigenthümliche Thierkleid, besonders das Federkleid mit der größten Natürlichkeit wiedergibt. Die Freude am Thierleben und der lebendige Sinn für die Natur als hervorragende Eigenschaften Dürers bleiben dabei in ihrem vollen Rechte bestehen. Das Gebetbuch Kaiser Maximilians beweist, daß Dürer nicht nur über die Buchstabenschrift reiflich nachgedacht und für dieselbe treffliche Regeln aufgestellt hatte, sondern daß er auch die Feder als Werkzeug des Künstlers mit seltener Meisterschaft zu führen verstand.

Dreizehn Jahre waren seit der venetianischen Reise verflossen, dreizehn lange Jahre verweilte er in seiner Vaterstadt. Aus einem spätern Briefe wissen wir, daß Dürer mit einer gewissen Bitterkeit die geringe Gunst, die er hier erfuhr, empfand. „Ich habe auch, wie ich in Wahrheit sagen kann, schrieb er dem Rathe zu Nürnberg 1524, die dreißig Jahre, die ich zu Hause gesessen bin, in dieser Stadt nicht für fünfhundert Gulden Arbeit bekommen, was ja wahrlich eine geringe und lächerliche Summe ist.“ Wohl zählte er eine kleine Zahl auserlesener Freunde und wenn er sich in seine Körpermessungen, seine Formstudien vertiefte, die „Figuren, von welchen er inwendig voll war“, in stiller Schöpferfreude verkörperte, mochte er wohl seine örtliche Umgebung völlig vergessen. Ueber den Zwiespalt zwischen seinen persönlichen Neigungen und der äußeren Wirksamkeit konnte er auf die Dauer nicht in Zweifel bleiben. Die größeren Aufträge waren überdieß spärlich und nicht immer seinen innersten Wünschen entsprechend. Mußte er nicht einen Wechsel des Aufenthaltes dringend wünschen?

Im Juli 1520 griff er abermals zum Wanderstabe und zog von Frau und Magd begleitet nach den Niederlanden, wo ihn insbesondere Antwerpen die längste Zeit festhielt. Erst nach einem Jahre kehrte er wieder nach Nürnberg zurück. Wir kennen die äußeren Gründe, welche Dürer zu dieser Reise bewogen. Es galt in erster Linie, sich den Fortbezug des kaiserlichen Leibgedinges zu sichern. Nach dem Tode Kaiser Maximilians war dasselbe verfallen und mußte von dem neuen Kaiser erst wieder bestätigt werden. Kaiser Karl V. hielt sich damals in den Niederlanden auf und ließ sich im Oktober 1520 in Aachen krönen. Im November bewilligte der Kaiser die Weiterzahlung des Leibgedinges im Betrage von 100 Gulden. Doch kehrte Dürer, nachdem dieser Reisezweck erfüllt war, nicht in die Heimat zurück, sondern verweilte noch über ein halbes Jahr in den Niederlanden. Auch die andere praktische Reiseabsicht, auf dem reichen niederländischen Kunstmarkte die mitgeführten Kupferstiche und Holzschnitte abzusetzen[21]), erklärt nicht vollständig den langen Aufenthalt Dürers in der Fremde. Sollte ihn nicht auch ein rein künstlerisches Interesse, die Hoffnung, seine Anschauungen aufzufrischen, inmitten eines mächtig blühenden Kunstlebens wieder das Bewußtsein der eigenen Kraft zu gewinnen und einen Sporn zu weiterer Thätigkeit zu empfangen, dazu bewogen haben? Die meisten Arbeiten kurz vor seiner Abreise stehen nicht auf der alten Höhe, deuten eine gewisse Ermüdung und Abspannung an.

Seit dem Anfang des Jahrhunderts war Antwerpen als Handelsstadt und Künstlerheimat mächtig emporgewachsen. Um Quinten Massys, den Hauptmaler, scharte sich eine stattliche Schar von Künstlern, ihn selbst umstrahlte heller Ruhm. Die Gelehrten, allen voran Erasmus, waren voll seines Lobes, seine Porträte erscheinen den Zeitgenossen als das Beste, was in diesem Fache geleistet werden konnte. Dürer war gewiß über diese Dinge unterrichtet. Sein eigener Entwickelungsgang hatte ihn allmälich dem Porträtfache befreundet. Nichts lag näher, als daß er sich durch den Augenschein von dem Werthe der so sehr gerühmten niederländischen Kunst überzeugen wollte.

Ueber sein äußeres Leben und Treiben auf der Reise sind wir durch sein ausführliches Tagebuch genau unterrichtet. Wir sehen ihn im regen Verkehre mit verschiedenen Künstlern, welche

es an Zeichen der Hochachtung für die deutschen Meister nicht fehlen lassen. Ihn fesseln in gleichem Maße ältere Werke und Schöpfungen der Zeitgenossen. Aufmerksam betrachtet er, immer bemüht seine Kenntnisse zu erweitern, die Vorgänge in der Natur, die Denkmäler der Baukunst, die Sammlungen der Kunstfreunde. Für fremde Sitten und Gebräuche hat er ein scharfes Auge und vergißt nicht zu zeichnen oder zu erwerben, was ihm in dieser Hinsicht auffiel. Natur und Kunst zieht ihn in gleichem Maße an. Auch außerhalb des Künstlerkreises erwirbt er sich namentlich unter den fremden Kaufleuten zahlreiche Freunde und Verehrer. Als Künstler bleibt er nicht unthätig. Er zeichnet mit dem Silberstifte oder mit der Feder Köpfe in sein kleines Skizzenbuch, entwirft mit der Kohle die Bildnisse von Bekannten, welche er dann verschenkt; auch charaktervolle Modelle, Costümfiguren werden von ihm auf dem Papiere festgehalten; selbst zu kleinen Gemälden (er erwähnt zwei, leider nicht erhaltene Veronikabilder) und zu farbigen Porträtdarstellungen findet er Zeit. Das Porträt nimmt entschieden seine künstlerische Kraft am meisten in Anspruch und gewinnt seine größte Liebe. Man kann nicht behaupten, daß der fremde Einfluß, das Beispiel der niederländischen Genossen sich unmittelbar in seinen Bildnissen kundgibt. Die beiden Porträtgemälde, die sich aus der Zeit seiner niederländischen Reise erhalten haben, das Porträt des Malers Bernhard van Orley in Dresden und das Bildniß eines unbekannten blondhaarigen Mannes in Madrid, sind, namentlich das erstere, noch ganz in der üblichen Weise aufgefaßt. Am Madrider Porträt bemerkt man aber dennoch eine leise Wandlung des Stiles. Der Farbenauftrag ist noch mehr zeichnend, gestrichelt. Auch die feinste Einzelheit wird scharf und genau wiedergegeben. Dennoch hat es Dürer verstanden, den einheitlichen Charakter festzuhalten, das Ganze harmonisch zu gestalten. Auch der Ton ist wärmer und weicher geworden. Den gleichen einheitlichen Zug offenbaren auch die gezeichneten Bildnisse Dürers. Wenige Linien genügen, um einen lebensvollen, sprechenden Kopf zu verkörpern. Die Männer tragen gewöhnlich einen breitkrempigen Hut, zuweilen etwas nach der Seite gerückt. Die Haare sind über der Stirn kurz verschnitten, von den Schläfen länger herabhängend, die Augen gerade auf den Beschauer blickend, der Mund beinahe stets fest geschlossen,

das Gesicht meistens von vorn mit einer leichten Wendung nach links oder rechts aufgenommen. Es sind Augenblicksbilder. Wie das Modell vor dem Künstler saß, ohne alle weitere Vorbereitung, so gibt Dürer dasselbe mit dem Silberstifte oder der Feder wieder. Und dennoch tritt uns stets ein geschlossener Charakterkopf entgegen. Man möchte glauben, Dürer habe denselben lange beobachtet und eingehend studirt, bis er den Grundzug, der den Ausschlag gibt, erkannte. Mehr noch als in den farbig ausgeführten Bildnissen ordnet er das Einzelne dem Ganzen unter; die Haare sind leichter behandelt, die Schatten zarter angelegt. Die Schärfe des Ausdruckes thut der weichen Rundung der Formen keinen Eintrag mehr. Auch die Frauenköpfe, bald nach Landessitte mit dem Kopftuche bekleidet, bald mit offenem Haare, zeigen mit älteren Darstellungen verglichen eine Milderung der scharfen Züge, eine maßvollere Wiedergabe der charakteristischen Linien. Ohne daß die Wahrheit darunter leidet, klingt doch auch das Anmuthige oder Würdevolle an. Einzelne Zeichnungen besitzen geradezu einen malerischen Reiz. Wären dieselben gesammelt — mehrere sind in Privatcabineten versteckt und schwer zugänglich — so würden wir nicht nur Dürer von einer seiner schönsten Seiten kennen lernen, sondern auch verstehen, was er unter dem langgesuchten Rückweg zur einfachen Natur meinte. Hier haben wir die einfache, lebensvolle Natur. Die große Kunst, dieselbe zu erreichen, hält sich verborgen. Scheinbar ohne weiteres Zuthun der erwägenden Phantasie, nur in Folge augenblicklicher flüchtiger Eingebung glauben wir die Gestalten auf das Blatt Papier gezaubert.

Gegen die Porträte treten die „Historien" an Zahl und Bedeutung zurück. Doch haben sich einzelne Zeichnungen erhalten, welche den förderlichen Einfluß des niederländischen Aufenthaltes auch auf diesen Kreis der Dürerschen Thätigkeit bekunden. Das reiche Kunsttreiben, in dessen Mittelpunkte er sich befindet, der Anblick zahlreicher Werke regt ihn an, noch einmal einzelne Szenen aus dem Leben Christi vorzunehmen. Der Mariencultus und die Passionsgeschichte, diese beiden alten Angelpunkte seiner künstlerischen Thätigkeit regen wieder einmal seine Phantasie an. Er faßt die Szenen jetzt volksthümlicher auf; in der Schilderung drängt nicht alles auf einen Punkt

hin, er gibt auch kleinen Episoden Raum, gestaltet den Vorgang natürlicher. Das bunte Volksleben rings um ihn mag darauf gewirkt haben, wohl auch das Vorbild niederländischer Künstler. Gleichzeitig tauchen aber auch Erinnerungen an die andere große Kunst, die er kennen gelernt hat, in seiner Seele auf und er haucht seinen Darstellungen einen italienischen Zug ein. Ein Beispiel mehr italienischer Auffassung bietet die schon oben (S. 85) erwähnte Maria von Heiligen verehrt, in der Sammlung des Mr. Malcolm. Das volksthümliche Element macht sich besonders in den zwei Zeichnungen der Kreuztragung, welche in Florenz bewahrt werden, geltend. Auf dem einen Blatte hat der Zug das Thor von Jerusalem verlassen und schreitet die Stadtmauer entlang langsam dem Richtplatze zu. Voran die beiden nackten Schächer mit auf den Rücken gebundenen Händen zwischen Schergen, dann der Hauptmann und einzelne Gerichtspersonen, die letzteren vortrefflich in ihren vertrockneten, beschränkt hochmüthigen Zügen charakterisirt, endlich Christus, das Kreuz schleppend, von Männern gestoßen, welcher sein Antlitz der im Vordergrunde knieenden Veronika zuwendet, und zum Schluß die Anführer zu Pferde mit einem dichten Haufen von Soldaten. Die Szene ist übersichtlich angeordnet und ganz natürlich, wie aus dem Leben gegriffen. Weder in der Bewegung noch im Ausdruck der einzelnen Personen macht sich eine übertriebene Steigerung bemerklich. Die maßvollere Auffassung schmälert nicht die Innigkeit der Empfindung. Zu den unsere Seele am meisten ergreifenden Gestalten, welche Dürer jemals geschaffen hat, gehört die Maria rechts im Vordergrunde. Scheu und ängstlich folgt sie dem Zuge, ihr Blick wird von dem Sohne gebannt, von welchem sie, zärtlich besorgt, das Auge nicht abwenden kann; mit dem Mantelzipfel bedeckt sie den Mund, um unerkannt zu bleiben und zugleich ihren herben Schmerz zu verbeißen. Die andere Zeichnung aus dem gleichen Jahre (1520) zeigt uns Christus, der unter der Last des Kreuzes zu Boden sinkt. Mit der einen Hand stützt er sich auf einen Stein, um sich wieder zu erheben, den Kopf wendet er wehmuthsvoll dem Soldaten zu, welcher ihn mit einem Fußtritt zu rascherem Aufstehen spornt. Im Hintergrunde drängt sich eine Schar neugieriger Weiber heran; sie droht den Weg zu versperren und läßt sich kaum durch die Faustschläge und Stockhiebe eines

Schergen zurückhalten, im Gegensatze zu den frommen Frauen, welche rechts im Vordergrunde, schmerzerfüllt, langsam dem Zuge folgen. In künstlerischer Hinsicht überragen diese Zeichnungen weit den Holzschnitt in der großen Passion. Die übersichtlichere Anordnung des Vorganges, die bessere Vertheilung der Gestalten in dem verfügbaren Raume und ihre freiere Gruppirung treten klar vor die Augen. Aehnlich übertrifft der Holzschnitt des Abendmahles vom Jahre 1523 die älteren Darstellungen in der kleinen und großen Passion. Dicht gedrängt sitzen in der kleinen Passion die Apostel um den runden Tisch, so daß zur Entfaltung des Charakters und der Stimmung kaum der nöthige Platz reicht. Auch in der großen Passion übt das Ueberwiegen der Höhe über die Breite des Blattes keinen günstigen Einfluß. Einzelne Apostel werden in den Hintergrund gerückt, dadurch von der Haupthandlung abgeschnitten. Der Holzschnitt vom Jahre 1523 gibt nur das Wesentliche des Vorganges, dieses aber in lebendig ergreifender Weise. Der weinschenkende Apostel aus der großen Passion ist weggeblieben; vom Tische sind die Speisen und das mannigfache Geräthe entfernt, nur ein Kelch steht in bezeichnender Weise auf demselben. Auch der Verräther ist nicht sichtbar. Nur die Freunde Christi sitzen am Tische, so geordnet, daß Christus mit Johannes am Herzen die Mitte der Langseite einnimmt, die Apostel zu beiden Seiten Christi und an den Schmalseiten sich frei gruppiren. Aeußerlich wenig bewegt, aber innerlich tief erschüttert haben die Apostel Christi Worte vernommen und lassen sie nun je nach ihrem Charakter in ihrer Seele wiederhallen. Zum feineren Ausmalen des Ausdruckes bot der Holzschnitt natürlich nur beschränkte Mittel. Doch bleibt jedem Betrachter namentlich der Apostel in der linken Ecke unvergeßlich, welcher den Kopf auf die Hand stützt und in trübsinnigem Grübeln unbewußt mit einem Messer in den Tisch sticht. Die Anordnung der Szene, die geschlossene Stimmung, welche die ganze Darstellung durchweht, wecken die Vermuthung, daß auch hier italienische Erinnerungen leise mitspielten und zu den in den Niederlanden gewonnenen Eindrücken sich gesellten, um Dürers künstlerische Kräfte wieder vollkommen frei zu entfalten.

Als er im Sommer 1521 nach Nürnberg zurückgekehrt war, zeigte er seiner Natur keine fremden Züge beigemischt, wohl

aber diese Natur innerlich noch mehr gefestigt und ausgereift. Er weiß, daß er niemals auf die Dauer vom rechten Wege abgewichen, dem rechten Ziele nachgegangen ist. Seine Vergangenheit ist kein Irrthum, sondern nur eine Vorbereitung. Jetzt kann er seine theoretischen Studien abschließen und zum Gemeingut werden lassen. Für seine künstlerische Ausbildung haben sie ihre Aufgabe erfüllt; die Lehren, welche er von ihnen begehrt, ihm in reichem Maße gegeben. Er beherrscht die Formen der menschlichen Gestalt, er lockt aus den Formen die Seele heraus, haucht ihnen Leben ein, baut mit ihrer Hilfe die mannigfachsten Charaktere auf. Im Porträt, in der Charakterfigur erkennt er die lohnendsten Gegenstände der Darstellung, ihnen widmet er fortan seine meiste Zeit. Es ist gewiß nicht auf den bloßen Zufall zu schreiben, daß die Kupferstiche der letzten Jahre ausschließlich Bildnisse wiedergeben und auch die besten in Holz geschnittenen Porträte erst in die spätere Zeit seines Wirkens fallen. In Augsburg 1518 hatte Dürer den Kaiser Maximilian gezeichnet und nach des Kaisers Tode 1519 nach dieser Zeichnung die zwei bekannten Brustbilder des Kaisers geschnitten. In demselben Jahre gab er auch das (kleinere) Porträt des Kardinals Albrecht von Brandenburg heraus.

Von der Niederländischen Reise heimgekehrt, zeichnete er für den Holzschnitt das berühmte Porträt Ulrich Varnbülers (1522), welches das Kaiserportät in Auffassung und technischer Ausführung weit überragt, geradezu einen malerischen Eindruck macht. Einige Zeit später verewigte er auch die Züge des Dichters Eoban Hesse in einem fein behandelten Schnitte. Im Stiche wiederholte er in größerem Maßstab, in scharfer Profilstellung den Kardinal (1524). Im gleichen Jahre vollendete er die Bildnisse des Kurfürsten Friedrich des Weisen und seines Freundes Pirkheimer; zwei Jahre später fallen die Stiche des Erasmus von Rotterdam und Melanchthons. Mit diesen beiden Bildnissen schloß er seine Laufbahn als Kupferstecher ab. Die Modelle erleichterten ihm keineswegs seine Aufgabe. Die Züge des Erasmus, welchen er in den Niederlanden gezeichnet hatte, besaß er nicht mehr vollständig in seinem Gedächtnisse. Den Köpfen des Kurfürsten und Pirkheimers nimmt das Aufgedunsene, Fettige einen Theil ihrer Anziehungskraft. Bei Melanchthon drohte die entgegengesetzte Gefahr. Das magere, in

den Knochen stark ausgearbeitete Gesicht empfing durch die scharfen Schatten einen krankhaften Ausdruck. Schade, daß es Dürer nicht vergönnt war, den Lord von Morley, Henry Parker, welcher als englischer Gesandter 1523 Nürnberg besuchte und von welchem Dürer eine große Kreidezeichnung (bei Mr. Mitchell in London) entworfen hatte, zu stechen.[22]) Der scharf geschnittene, doch vornehm blickende Kopf mit dem reichen Gewande wären für Dürers Grabstichel eine lohnende Aufgabe geworden. Doch hat auch Dürer, trotzdem ihn die Natur der dargestellten Männer wenig begünstigte, seinen Porträtstichen sprechendes Leben verliehen. Mochte er auch an seinem Erasmus die volle Aehnlichkeit vermissen lassen, so hat er doch den grämlich gewordenen Gelehrten, der nur am Schreibpulte sich heimisch fühlt, vor jeder offenen, kräftigen Handlung zurückbebt, trefflich geschildert. Der Lebemann ist in Pirkheimer deutlich charakterisirt, im Kurfürsten das schwammige, energielose Wesen ohne Uebertreibung wiedergegeben.

Auch als Porträtmaler feiert Dürer in den letzten Jahren seines Lebens den größten Triumph. Er malte 1526 außer den Porträten Johann Klebergers (Wien) die Bildnisse Jakob Muffels und Hieronymus Holzschuhers (beide in Berlin). Der wackere Holzschuher erscheint als das Ideal eines gesunden Greises. Rosig sind noch die Wangen gefärbt und verspotten in ihrer Frische das weiße Haar und den weißen Bart. Mit wunderbarer Feinheit sind Haar und Bart gezeichnet, sorgfältig Pelzwerk und Damastrock behandelt. Dennoch bewahrt der Beschauer einen geschlossenen Gesammteindruck und gelangt erst nachher zur Bewunderung der Einzelheiten.

Mit den eifrigen Arbeiten im Bildnißfache geht die Schöpfung von Charakterfiguren Hand in Hand. Dürer griff auf die vor einem Jahrzehnt, in seiner fruchtbarsten Periode begonnenen Apostelstudien zurück und schloß sie 1523 mit dem Stiche des Bartholomäus, Simon und des erst 1526 vollendeten Philippus ab. Wie früher, so hatte er auch jetzt ein Doppelziel vor Augen und ist bestrebt, die markigen Gestalten mit den energisch kraftvollen Köpfen, die er bald in das Profil stellt, bald von vorn erfaßt, in würdige, vornehm fallende Gewänder zu kleiden. Im Stiche des Philippus erreicht er dieses Ziel am vollkommensten. Wie er hier den Mantel geworfen

hatte, in langen reichen Falten herabfallend, nur am Ellenbogen, wo der Arm sich krümmt, schärfer gebrochen, der Mantelzipfel aufgenommen und über den Arm geschlagen, geradeso verwendet er ihn in seinem großen Gemälde der vier Apostel oder der vier Temperamente (in München).

Der Gedanke, ähnlich wie in der äußeren Formenwelt, so auch im Kreise des Seelenlebens mustergiltige Typen zu schaffen, wie dort Normalfiguren, so hier einheitlich geschlossene Charaktere zu verkörpern, hat in Dürer immer tiefere Wurzeln gefaßt. Er begnügt sich nicht mehr damit, einzelne charaktervolle Gestalten zu zeichnen, sondern vereinigt je zwei Gestalten zu einer Gruppe, stellt die Gruppen wirkungsvoll, indem er sie in einen innern Gegensatz bringt, einander gegenüber. Der Apostel Johannes, welcher gemeinsam mit Petrus in das aufgeschlagene Buch blickt, hier die reine Wahrheit zu erforschen, und der Apostel Paulus, welcher das geschlossene Buch im Arme hält, die kräftige Hand um den Schwertgriff gelegt hat und wie der hinter ihm stehende Evangelist Marcus das Auge streng und fest auf den Beschauer richtet, bilden scharfe Contraste und ergänzen sich dadurch gegenseitig. Die Gegensätze machen sich auch in der Zeichnung der Gestalten bemerkbar. Dem jugendlichen Johannes im leichtgelockten Haare steht der kahlköpfige Paulus, dem kahlen Petrus der mit dichtem krausem Haar und Bart bedachte Marcus gegenüber. Doch werden die Contraste wieder dadurch gemildert, daß die beiden Hauptfiguren in Profilstellung verharren, die Köpfe der Nebengestalten die Vorderansicht bieten. Auch die herrschenden Farben, das Roth des Johannesmantels und der besonders schön geworfene Mantel des Paulus sprechen deutliche Gegensätze aus, welche auch im Ausdrucke des Johannes und Paulus wiederkehren. Ein nachdenklicher, mehr nach innen gekehrter, mildruhiger Charakter tritt uns in dem jugendlichen Apostel entgegen. Tapfere, energische Züge sind dem Gesicht des Paulus aufgeprägt.

Daß Dürer in dem Doppelbilde geschlossene Charaktertypen geschaffen hat, klingt in der üblichen Bezeichnung des Gemäldes: die vier Temperamente, nach. Der alte Neudörffer hat zuerst in seinen Nachrichten von Nürnberger Künstlern und Werkleuten, 1547 niedergeschrieben, diese Deutung aufgebracht. „Dürer verehrt meinem Herrn, dem Rath mit vier Bildern in

Mannesgröße, in der oberen Regimentsstube, von Oelfarbe gemalt, darin man eigentlich einen Sanguinicum, Cholericum, Pflegmaticum et Melancholicum erkennen mag." Schon der Wortlaut der Neudörfferschen Erzählung gibt klare Kunde, daß Neudörffer die Deutung des Bildes auf „Complexiones" als seine persönliche Ansicht ausspricht, keineswegs sie Dürer als Eigenthum zuweist. Diese Deutung kam erst in Umlauf, als die Zeitverhältnisse den äußern Anlaß und die ursprüngliche Absicht des Werkes verdunkelt hatten.

Welchen regen Antheil Dürer an den kirchenpolitischen Ereignissen und religiösen Kämpfen nahm, mit welcher Verehrung er insbesondere an Erasmus und Luther hing, ist weltbekannt. Seine bittere Klage über Luthers verrätherische Gefangennahme, von welcher ihn das Gerücht in Antwerpen ereilte, sein Aufruf an Erasmus, als christlicher Ritter aufzutreten, wurden wiederholt abgedruckt. Er blieb der Sache des Evangeliums auch nach der Rückkehr in die Heimat treu, schrak aber wie so viele seiner Freunde und Gesinnungsgenossen vor den Ausschreitungen, welche die großen Kämpfe unvermeidlich begleiteten, zurück. In dem Bauernkriege stellte er sich ohne Zagen auf die Seite der Bauernfeinde. Mit einem gewissen Behagen beschreibt und zeichnet er in seiner „Underweysung der Messung" ein „Victoria" über die aufrührerischen Bauern. Den viereckigen Sockel umgeben angebundene Kühe, Schafe und Schweine. Vier Körbe mit Käse, Eiern, Butter krönen die Ecken des Unterbaues, über welchem sich aufeinander folgend ein Haferkasten, ein umgestürzter Kessel, ein Käsenapf, ein Butterfaß und ein Milchkrug erheben. Kothscharren, von Garben umwunden, an welchen Schaufeln, Flegel, Mistgabeln hängen, schließen die Triumphsäule ab. Ein umgestürzter Hühnerkorb bildet den Knauf. Ein „trauretter" Bauer, von einem Schwert durchstochen, welcher auf einem Schmalzhafen sitzt, schmückt die Spitze des Denkmales. Satirische Laune hat den Entwurf eingegeben; er dankt vielleicht einer Tischunterhaltung bei Pirkheimer den Ursprung. Immerhin hielt ihn Dürer der Einverleibung in sein Buch werth. In seiner nächsten Umgebung lernte er sodann das Treiben einer radikalen Partei kennen. Thomas Münzer hatte gerade unter den jüngeren Nürnberger Malern, unter Dürers Schülern eifrige Anhänger gewonnen.

Da empfingen manche Worte, welche seine Seele bewegt und auferbaut hatten, zum Theil eine veränderte Bedeutung. Im Jahre 1523 hatte Bruder Heinrich von Kettenbach eine „Practica practicirt auß der heyligen Bibel vff vil zukünfftig jare herausgegeben.[28]) Die Flugschrift wendet sich an die Reichsstädte, welchen der Verfasser guten Rath gibt:

„Habt vor augen gotts schryfft vnd wort
So seyt jr selig hie vnd dort."

Die Angriffe, welche Luther erfahren, die Verfolgungen, welche der wahre Lehrer erduldet hat, werden ausführlich geschildert, das kommende Unheil, wenn das Reich sich nicht ermannt, eindringlich gepredigt. Für Luther gegen das Papstthum ist die Losung des Verfassers, welcher seine Rathschläge durch zahlreiche historische Beispiele unterstützt und mit biblischen Sprüchen bekräftigte. Er ruft Paulus an, der da sagt: „Jr soln all ding bewaren, vnd behalten das gutt ist" und auch Johannes Wort: „Jr sollt die geyst beweren ob sie auß gott sein." Dürer kannte gewiß die Practica Kettenbachs und hatte die Worte des Verfassers erwogen. Er hat seinem Apostelbilde eine längere Unterschrift gegeben, welche mit demselben Mahnrufe beginnt, wie Kettenbachs Practica. Diese hebt also an: „Sanctus Paulus spricht, alle die ding, die in der hellgen schryfft geschryben sind, sind vns geschryben zu einer leer vnd vnderweysung. Wir kennen got nit mer, dann er sich vnns zu erkennen gibt in der schryfft. Darumb, welcher mensch gott lieb hat vnd vil thun sein willen, der leß mit fleyß die helge schryfft oder hör die lesen oder predigen. Menschen leer, heyden schryfft wirdt dichs nitt leeren." Aehnlich schreibt Dürer: „Alle weltlichen Regenten in diesen herlichen zeitten nemen billig acht, das sie nit für das göttliche Wort menschliche verfuerung annehmen. Dann Gott wil nit zu seinen wort gethon, noch davon genomen haben." Dürer wählt zu seinen Hauptgestalten dieselben Apostel, welche Kettenbach als Bürgen seiner „Practica" anführt, legt dem Apostel Paulus die gleichen Worte in den Mund und widmet endlich wie Kettenbach die Practica den Reichsstädten, seine bildliche Ermahnung dem Rathe von Nürnberg. Kein Zweifel, daß er die stofflichen Anregungen zu seinem Bilde von Kettenbach empfing und in seinem Werke gleichsfalls eine kirchenpoli-

tische Tendenz anklingt, nur richtet sich diese auch gegen die Sektirer, gegen die radikale Partei. Aber nur stoffliche Anregungen dankte er der Flugschrift. Das Gemälde ist und bleibt sein eigenstes Werk. Er faßt als Künstler die ihm nahegebrachten Gedanken auf und verwandelt sie in Formen. Er hört nicht die Mahnungen, sondern sieht die Mahner. In seiner Phantasie leben die Gestalten, welche die reine Lehre verkündigt, er verkörpert sie, indem er zugleich durch ihre Charakteristik dem, worauf es ankommt: die Wahrheit ehrlich erforschen und tapfer vertheidigen, einen sinnlich greifbaren künstlerischen Ausdruck verleiht.

Es ist begreiflich, daß man sich über den richtigen Titel des Doppelgemäldes nicht einigen kann. Ein starkes persönliches Element spielt in demselben mit, Geheimnisse seiner innersten Seele, wie er im Grunde des Herzens dachte und empfand, drängen sich an das Tageslicht. Das gibt immer einen gewissen Dämmerschein. Man wird unwillkürlich an die Kupferstiche aus dem Jahre 1514, an die Melancholie und den Hieronymus erinnert, mit welchen gleichfalls das subjektive Gefühl des Künstlers einzelne Züge verwebt hat, welche sich vor einem fremden Auge nur langsam entschleiern. Und wie diese Stiche mit perspektivischen Aufgaben zusammenhängen, so gehen auch die Apostel in letzter Linie auf Dürers Formstudien zurück. Ohne diese hätte er so großartige einheitliche Charaktertypen niemals schaffen können. Anfang und Ende der Dürerschen Thätigkeit scheinen unendlich weit auseinander zu fallen. Eine ganze Welt, möchte man glauben, trennt die ersten Arbeiten Dürers im Dienste des Humanismus von den Aposteln. Und dennoch bilden diese nur die natürlich entwickelte reife Frucht der in seine jugendliche Phantasie eingepflanzten Keime, fließen in Wahrheit Anfang und Ende zusammen.

Von den Apostelbildern nimmt man gewöhnlich Anlaß, Dürers Stellung zur Reformation zu erörtern. Auf die Frage, welchem kirchlichen Bekenntnisse Dürer angehörte, gebührt als Antwort nur die Gegenfrage: War Goethe deutsch gesinnt, obschon er in den Freiheitskriegen nicht mitthat? Die Wissenschaft prüft nicht das äußere Bekenntniß, sondern sucht die Anschauungen und Grundsätze des Mannes zu erkennen. Dürer schloß sich nicht der Augsburger Confession an, welche erst nach seinem

Tode formulirt wurde, er hat aber auch keinen Platz unter den Gläubigen der alten Kirche. Wie wohlgemuth er sich in der Geistesströmung bewegte, welche unserem ganzen Leben eine neue Gestalt gab und einen neuen Abschnitt der menschlichen Entwickelung begründete, davon liefern seine Werke hinreichende Kunde. Als Künstler stand er zu den Anschauungen des Mittelalters in klarem Gegensatze. Er hat sich von ihnen viel ferner gehalten, als die Künstler der italienischen Renaissance, Raffael mit eingeschlossen, denn er begnügt sich nicht, dieselben in ideale Formen zu bannen, sondern bemüht sich, für das künstlerische Schaffen neue Grundlagen zu finden. Indem er das Charakteristische, Porträtmäßige vorwiegend betont, auf die innere und äußere Wahrheit der Schilderung das Hauptgewicht legt, wird er zum Pfadfinder der neueren Kunst, welche mit dem überlieferten Idealismus gebrochen, in der reichen Natur, in dem wirklichen Leben bis dahin ungeahnte Anregungen zu künstlerischer Thätigkeit gewonnen hat. Daher stammt das Herbe, für den Laien zuweilen Abstoßende in Dürers Werken. Wie alle bahnbrechenden Menschen geht er scharf und ungestüm vorwärts. Er scheut nicht die Gefahr der Uebertreibung, fürchtet nicht das Harte und Eckige. Maß in die Bewegung zu bringen, den Weg zu schmücken, das Ziel auch lockend und reizend zu gestalten, dazu fehlt die Zeit und die Lust. Genug, daß es das wahre und richtige Ziel ist.

Durch den unbedingten Cultus der Wahrheit wird Dürer nicht allein ein Vorläufer der neueren Kunst, er bringt auch einen nationalen Zug in seine Werke. Ohne es zu wissen und zu wollen haucht er seinen Schöpfungen denselben Geist ein, welcher unsere Sprache beherrscht. Der deutsche Vers fällt mit der grammatikalischen Betonung zusammen. Der Accent wird nicht von der Wurzel weg auf die Ableitungssilben und Endungen verlegt, der Ton bleibt vielmehr auf der Stammsilbe ruhen. Unsere Sprache verliert dadurch an musikalischem Wohllaut, an Beweglichkeit wie unser Satzbau an Uebersichtlichkeit. Aber sie gewinnt an Wahrheit und individueller, fast trotziger Kraft. Geradeso hat auch Dürers Phantasie dem Wahren und Wesenhaften vor allen anderen Reizen den Vorrang eingeräumt, nicht in der äußern Anmuth, sondern in dem offenen Bloslegen der innern Kernnatur ihr Ziel gesucht. Wir preisen daher Dürer

nicht nur als den größten deutschen, sondern auch als den größten deutschen Maler. Ein gebildeter Deutscher sollte wie seinen Goethe, so auch seinen Dürer genau kennen.

Erläuterungen und Belege.

1) Bekanntlich habe ich mich in jüngeren Jahren lange mit der Absicht, eine Biographie Dürers zu schreiben, getragen. Obgleich die Vorarbeiten schon weit gediehen, die Zielpunkte festgestellt waren, ließ ich doch von dem Plane ab, als ich vernahm, daß M. Thausing die Hand an das gleiche Werk gelegt hatte. Die Zahl der ernst arbeitenden Männer ist im kunsthistorischen Fache nicht so groß, daß sich mehrere derselben ohne Noth auf denselben Gegenstand stürzen sollten. Dazu kam die Erwägung, daß Thausing, dem Vorstande der Wiener Albertina, die entschiedensten Vortheile zur Seite standen. Er konnte Jahre lang täglich die in der Albertina angesammelten Dürerschätze studiren, sich in jede einzelne Dürerzeichnung vertiefen, von jedem Blatte sich eine intime Kenntniß verschaffen, während dem Universitätslehrer in einer kleinen rheinischen Stadt zu ähnlichen Studien nur wenige Ferienwochen im Jahre und auch diese nicht immer zu Gebote standen. Die auf Thausings Werk gesetzten Erwartungen wurden auch in hohem Maße befriedigt. Sein „Dürer" wird noch viele Jahre als leitendes Buch in Geltung bleiben. Bei mannigfacher Uebereinstimmung fehlt es aber doch nicht an abweichenden Ansichten. Ich entschloß mich, dieselben, soweit sie Dürers Entwickelung betreffen, jetzt weiteren Kreisen in einem geschlossenen Bilde mitzutheilen und auf solche Weise zu ferneren Forschungen anzuregen. Dürer kann nicht oft genug eingehend betrachtet werden und je mehr man sich von den verschiedenartigsten Gesichtspunkten mit ihm beschäftigt, desto mehr gewinnt seine Größe.

2) Nach einer Angabe im Imhofschen Inventare vom Jahre 1573 (vgl. A. Springer: Inventar der Imhofschen Kunstkammer zu Nürnberg in den Mittheilungen der k. k. Centralkommission Wien 1860. S. 352) hatte sich Dürer 1594 in Straßburg aufgehalten. Sein Aufenthalt in Venedig fiele daher in die früheren Wanderjahre. Doch ist auf die Daten im Inventare kein sicherer Verlaß.

3) Die verschiedenen Kopfbedeckungen kann man am besten auf dem Blatte der vierundzwanzig Aeltesten kennen lernen.

4) Eine Abbildung des Christkindes bietet das reich illustrirte Werk von Ch. Ephrussi: Albert Dürer et ses dessins. Paris 1882.

5) Die Briefstellen Melanchthons (Epp. Ph. M. ed. Londini 1642 p. 42 u. 209) sind wiederholt abgedruckt worden. Varianten derselben bietet Manlius, Loc. com. collectio Basileae 1563 II p. 22 u. 301. Die Hauptstelle bei Melanchthon lautet: „Pictorem memini aetatis nostrae Apellem cum mihi cupide audienti commemoraret et adolescentiae studia et quem sibi postea scopum artis proposuisset quo quasi directam manum haberet, dicere se adolescentem in pictura mirificam quandam ac pene prodigiosam varietatem amasse gestuum atque ornamentorum omnis generis: nunc senescentem se consulere naturam, in hanc intueri, ut eam proxime et propriissime exprimeret; neque se quod cuperet assequi, quia hac proprietate nihil difficilius sit."

6) An die hervorragende Theilnahme Wohlgemuths an Dürers im Stoffe humanistisch gefärbten Stichen und Wohlgemuths Identität mit dem Meister W. glaubt wohl niemand mehr. Die Hypothese, daß Dürer Wohlgemuthsche Stiche, an deren Composition er mitwirkte, nachgestochen hat, stützt sich auf die Behauptung, daß die mit W. bezeichneten Blätter ein besseres Verständniß der Form zeigen, als Dürers Nachbildungen. Die Behauptung konnte anfangs verblüffen, erweist sich aber bei längerer Prüfung der Sachlage als wenig begründet. Rührt die Composition auch in den betreffenden Stichen des Meister W. von Dürer her, so erscheint es unerklärlich, daß er nachmals dieselben, sein eigenstes Werk, nicht mehr verstanden hätte. Schließlich bleibt doch die Meinung, daß Meister W. nur Nachstiche lieferte, in ihrem Rechte.

7) Dürer an Pirkheimer aus Venedig 18. Aug. 1506: „Der Historien halber sehe ich nichts Besonderes, was die Italiener machen und was sonderlich willkommen für Euer Studium wäre; es ist immer ein und dasselbe. Ihr wißt selbst mehr als sie malen."

8) Vgl. Ephrussi, p. 20.

9) A. Springer, Vorbilder zu zwei Dürerschen Handzeichnungen in der Ambraser Sammlung. Mitth. der k. k. Centralkommission 1860. S. 80. Vgl. Cyriacus von Acona und Albrecht Dürer in Otto Jahns: Aus der Alterthumswissenschaft. Populäre Aufsätze 1868. S. 333.

10) Hans Stegmann, Die Rochuskapelle zu Nürnberg und ihr künstlerischer Schmuck. München 1885, gibt eine gute Abbildung des Imhoffschen Porträtes.

11) Gegen die Aechtheit der Zeichnung zur Mitteltafel im Baseler Museum, 1502 datirt, erheben sich mannigfache Bedenken.

12) Abbildung der Dürerzeichnung und des Gemäldes von Lorenzo di Credi bei Ephrussi p. 36.

13) Die frühe Beschäftigung Dürers mit der großen Holzschnittfolge fast unmittelbar nach Abschluß der Apokalypse hat Thausing überzeugend nachgewiesen.

14) An das Rosenkranzbild heften sich meine ältesten Kunsterinnerungen. Ich habe es in meiner Knabenzeit, als es sich noch im Kloster Strahof befand, fast täglich vor Augen gehabt und seitdem in verschiedenen Zeitabschnitten eingehend geprüft. Ich kann daher die traurige Aenderung, welche mit dem Bilde in den letzten 30 Jahren vorging, bezeugen. Vor der Restauration waren wenigstens die Umrisse der Hauptfiguren intakt; auch diese sind namentlich in der Madonna von dem „Wiederhersteller" des Bildes zerstört worden.

15) Vgl. die Skizze eines Drachenkopfes in J. P. Richters Literary works of Leonardo da Vinci.

16) Die Zeichnung ist vortrefflich in Fr. Lippmanns Dürerzeichnungen in Berlin u. s. w. facsimilirt.

17) Die Zeichnungen in Pest, Berlin und im Cabinet Dumesnil sind bei Ephrussi p. 125 ff. reproduzirt.

18) Die Zeichnung in das Jahr 1519 zu verlegen, ist kein ausreichender Grund vorhanden. Der Kupferstich mit der säugenden Madonna aus diesem Jahre (B. 36) hat mit der Kohlenzeichnung die einzige Aehnlichkeit, daß auch hier die Stirn der Madonna ein Perlenband schmückt. Kopftypus, die Haltung und die Züge der Madonna zeigen keine Verwandtschaft. Die geringere Frische der letztern läßt eher darauf schließen, daß ein längerer Zeitraum zwischen der Zeichnung und dem Stiche verstrichen ist.

19) Treffliches Facsimile bei Fr. Lippmann Bl. 82.

20) Das von Dürer illustrirte Exemplar des Gebetbuches in der Münchener Bibliothek ist bekanntlich unvollständig. Von den Randzeichnungen gehören jene auf den letzten 8 Blättern nicht Dürer, sondern einem ziemlich untergeordneten Gehilfen an. Ein zweites illustrirtes aber gleichfalls unvollständiges Exemplar besitzt die Bibliothek zu Besançon. Mehrere Zeichnungen sollen nach Ephrussi (p. 226) das Monogramm von Hans Burgkmair, A. Altdorfer und Hans Baldung Grien tragen und auch von ihnen herrühren.

21) Dürer erwähnt in seinem Niederländischen Tagebuche (Ausgabe von Leitschuh S. 77), daß er für 1 Gulden Hans Grien (d. h. seine Blätter) verkauft habe; er hat also auch fremde Kunstwaaren mitgeführt.

22) Eine ungenügende Nachbildung der Zeichnung gibt Ephrussi p. 327.

23) Kettenbachs Practica ist in E. Böckings monumentaler Ausgabe der Schriften Ulrichs von Hutten Bd. III. S. 538 als Anhang zu Huttens Vermanung an die freien vnd reich Stette teutscher Nation abgedruckt.

13.

Die deutsche Baukunst im sechszehnten Jahrhundert.

Warum der landesübliche Name: Deutsche Renaissancearchitektur nicht als Titel gewählt wurde? Aus zwei Gründen. Die Herrschaft der sogenannten deutschen Renaissance fällt keineswegs zeitlich mit der großen Renaissanceströmung zusammen. Während die letztere bereits um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts staut und versumpft, beginnt gerade jetzt erst die sogenannte deutsche Renaissancearchitektur sich vollständig einzubürgern und die reichsten Früchte zu tragen. Ihre Geltung wird eigentlich erst durch den dreißigjährigen Krieg unterbrochen. Dann aber fehlen der deutschen Architektur des sechszehnten Jahrhunderts mehrere hervorragende Eigenschaften eines ächten Renaissancewerkes. Man kann den deutschen Bauten des sechszehnten Jahrhunderts viel rühmliches nachsagen, dürfte aber doch schwerlich behaupten, daß sie persönliche Schöpfungen sind und durch geschlossene Einheit sich auszeichnen. Gerade der persönliche Hauch, das überall sichtbare Durchbrechen eines besondern, individuellen Künstlergeistes und die feste Unterordnung der Einzelheiten unter ein streng einheitlich erfaßtes Ganzes werden aber mit Recht als Wahrzeichen eines Renaissancewerkes angesehen. Nun sind freilich halb wahre und auch ganz falsche und nichtssagende Bezeichnungen für die verschiedenen Kunstperioden und Stilweisen bei uns bereits so häufig, daß auch der Name deutsche Renaissance für die deutsche Baukunst des sechszehnten und die ersten Jahre des siebzehnten Jahrhunderts angenommen werden kann, unter der Voraussetzung vorsichtigen Gebrauches und unter der ausdrücklichen Verwahrung, daß der Namen: Deutsche Renaissance auch schon vollständig das Wesen des Stiles erschließe.[1])

Wäre es nur ebenso leicht, dieses Wesen in knappen Zügen zu beschreiben und Natur und Ursprung der deutschen Baukunst im sechszehnten Jahrhundert kurz und klar darzulegen. Nir-

gends erscheinen Definitionen schlechter angebracht, als auf einem Gebiete, wo die gemeinsamen Merkmale dem Betrachter unter den Händen durchschlüpfen, wo fast jede Baugruppe die größten Besonderheiten zeigt und selbst in einzelnen Werken mannigfache Einflüsse sich kreuzen. Die deutsche Renaissance besitzt weder einen bestimmten Ausgangspunkt, noch einen entschiedenen Mittelpunkt. Damit ist schon gesagt, daß sie nicht einer einheitlichen Wurzel entspringt.

Lange bevor man antikisirende, der italienischen Renaissancekunst entlehnte Bauglieder im Norden kannte, hatte das Renaissanceornament hier seinen Einzug gehalten. Dem gesteigerten Natursinn, der wachsenden Naturfreude genügte schon im fünfzehnten Jahrhunderte die gothische Dekorationsweise nicht, welche die Motive vorwiegend der Architektur entlehnt, das Maß- und Stabwerk auch auf die Geräthe überträgt, das Astwerk entschieden begünstigt und wenn sie Laub und Blätter in das Ornament einführt, dieses erst durch Stilisirung, Umbildung der Blattform der architektonischen Umgebung näher bringt. Die Miniaturmaler brachen zuerst mit der Ueberlieferung. Mit den zierlichen Blumen und Pflanzen, welche den Text der Prachtgebetbücher und die figürlichen Darstellungen einrahmen, in ihrer dichten Häufung an einen fröhlichen Wiesengrund erinnern, wird einer neuen Richtung der Phantasie die Bahn geöffnet. Diese Bewegung vollzieht sich unabhängig von Italien. Sie enthüllt noch nicht die eigentlichen Renaissanceformen, bereitet sie aber wirksam vor. Ohne den frischen Naturalismus wäre das Verständniß für die Reize der italienischen Kunst nicht geweckt worden. Was man dieser zuerst absah und zuerst nachahmte, waren die Aeußerungen üppiger Lebensfülle. Reiche Fruchtkränze von Engeln getragen, lustige Knaben (putti), welche sich durch verschlungenes Rankenwerk winden, bilden die ältesten Entlehnungen von der italienischen Kunst. Hans Memlincs Madonna von Engeln gekrönt in der Uffizigalerie in Florenz, wahrscheinlich eine seiner früheren Schöpfungen, zeigt uns bereits als oberen Abschluß des Gemäldes die nackten Knaben mit den Fruchtkränzen in derselben Anordnung wie auf gleichzeitigen italienischen Bildwerken. Auf dem Titelholzschnitte zu Breydenbachs „Heylige reyssen gen Iherusalem (opusculum sanctarum peregrinationum in montem Syon)“ 1486 erblicken wir in den

Zweigen eines Bogens spielende nackte Kinder. Der Bogen selbst, welchen Zweige, Ranken und Laub umhüllen, ist noch auf gothische Art construirt; auch das Blattwerk erscheint in der überlieferten Weise gezeichnet. Um so auffälliger tritt die bei den Italienern (Venetianern) gemachte Anleihe zu Tage. Selbst im fernen Sachsenlande kennt bereits um diese Zeit ein Bildhauer das wirksame Motiv der zwischen Ranken hüpfenden Kinder.[2]) Dieses vereinzelte Auftauchen italienischer Ornamentmotive erweitert sich im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts zu einem zielbewußten stetigen Studium der dekorativen Kunst Italiens. Begonnen haben dasselbe die deutschen Formschneider und Buchdrucker. Sie wandelten über die Alpen, um die Italiener in der neuen Kunst des Buchdruckes zu unterrichten. Als Gegengabe für die technische Lehre empfingen sie zahlreiche künstlerische Anregungen. Die Lehrer im Handwerke wurden Schüler in der ornamentalen Kunst. Schon um den Wettstreit mit der noch immer blühenden Schönschreibekunst — schön geschriebene Bücher galten noch lange für vornehmer als gedruckte — aushalten zu können, mußten die deutschen Drucker dem in Italien herrschenden Geschmacke sich fügen. Es bedurfte kaum des äußern Zwanges, um die deutschen Arbeiter an die italienische Weise zu gewöhnen. Sie fanden hier durch hundertjährige Uebung ausgebildet, wozu in ihrer Heimat erst schüchtern der Anfang gemacht wurde; sie sahen hier das Flächenornament selbständig gestellt, dasselbe der Abhängigkeit von der Architektur entzogen, das Blattwerk in reicher Fülle, frei und natürlich dargestellt, das heitere, spielende Element, welches in der Ornamentik eine so große Bedeutung besitzt, mit Vorliebe gepflegt. Das alles bot sich ihrem Auge und ihrer Phantasie allerdings nicht in den berühmtesten Pflegestätten künstlerischer Thätigkeit, in Florenz und Rom dar, wohl aber in Oberitalien und insbesondere in Venedig. In der ornamentalen Kunst überragt Oberitalien weithin Toskana und die noch südlicher gelegenen Landschaften. Es zeigt sich darin fruchtbarer und mannigfaltiger. Hier erscheinen die Zierwerke in größerer Zahl als in Toskana, hier wird selbst in der Architektur nicht auf die reinen Maße und Verhältnisse das Hauptgewicht gelegt, vielmehr auch der Freude an reicher Gliederung, einem malerischen Elemente Ausdruck gegeben. Stärker als in Toskana

drängt sich der dekorative Schmuck an einzelnen Bautheilen zusammen. Nach Oberitalien ging der Zug der deutschen Buchdrucker am stärksten, begreiflicher Weise, da hier der Buchdruck, wie die graphischen Künste überhaupt die schönste Blüthe entfalteten. Durch sie kam das italienische Renaissanceornament nach Deutschland, zunächst nach Augsburg, wo überhaupt die italienische Kunstweise frühzeitig auf warme Verehrer und verständnißvolle Freunde stieß. Mag Ulrich von Hutten auf die Fugger, die Könige der Pfeffersäcke, noch so sehr schelten, ihnen das Fieber an den Hals wünschen und ihre Habsucht und Geldgier an den Pranger stellen: das Verdienst, zuerst die italienische Renaissance wirksam gefördert zu haben, kann ihnen niemand bestreiten. Unsere Patrizier hatten sich früher mit der neuen Kunstbildung befreundet, als unsere Fürsten. Burgkmeirs und Daniel Hopfers Blätter, Othmars und Schönspergers Drucke beweisen die rasche Einbürgerung der italienischen Ornamente in der schwäbischen Hauptstadt. Fragen wir nach der besondern Herkunft dieser Ornamente, so werden wir in den meisten Fällen nach Venedig gewiesen. Den gleichen Ursprung verrathen die Ornamentstiche der sogenannten Kleinmeister: der beiden Behaim, Pencz, Aldegrever, Binck u. A.[8]) Sie sind jünger als die Buchillustrationen im Geschmacke der Renaissance, sie erscheinen in ihrem Vorkommen nicht örtlich beschränkt, haben ihre Vertreter in Nürnberg sowohl, wie am Rhein und in Westfalen, sie bieten endlich ihre Dienste einem bestimmten Gewerbe, der Goldschmiedekunst an. Vorwiegend entwerfen die Kleinmeister die Ornamente, um Hoch- und Breitfelder, Hoch- und Breitleisten mit denselben zu füllen. Von Vasen aufsteigende Akanthusranken oder Grottesken, Laubwerk bilden die Hauptmotive, welche venetianischen Meistern (Zoan Andrea) entlehnt sind, nicht selten in den Pilasterfüllungen Oberitaliens, z. B. in S. Maria de' miracoli in Brescia genau wiederkehren. Auch die Mauresken des Peter Flötner aus Nürnberg, als Vorlagen für die Malerei, für tauschirte und eingelegte Arbeiten gezeichnet, gehen auf venetianische Schmuckwerke zurück. Auf die Erfindung der Motive können demnach die deutschen Künstler keinen Anspruch erheben, wohl aber zeigt ihre Behandlung, die Art und Weise wie das Laubwerk gezeichnet, die Ranken geführt sind, viel Eigenthümliches, so daß es gar nicht schwer fällt,

auch abgesehen von technischen Besonderheiten, das italienische Muster von der deutschen Nachbildung zu unterscheiden. Bei aller sichtlichen Freude an den italienischen naturfrischen Ornamenten bewahrt dennoch der heimische Formensinn und die nationale Ueberlieferung reiche Geltung. Erst wenn jene mit der letzteren in Einklang gebracht sind, bürgern sie sich vollständig ein. Wir beobachten in der ornamentalen Kunst die gleichen Vorgänge wie in den anderen Kunstkreisen auf deutschem Boden. Auch in den figürlichen Darstellungen macht sich der Einfluß Oberitaliens in dieser Zeit geltend. Wir denken an die Anregungen, welche Dürer von Mantegna und Barbari empfing. Wie in der ornamentalen Kunst muß sich auch in den anderen Künsten das entlehnte Muster eine gewisse Umformung gefallen lassen, um dem nordischen Geschmacke mundgerecht zu werden. Die Thätigkeit der Phantasie ruht nicht, auch wenn sie den Stoff erst aus der Fremde herbeiholen muß. Diese gleichartige Entwickelung der deutschen Kunst im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts verbürgt die Gesetzmäßigkeit derselben und bringt in die verschiedenen Kunstzweige einen festen Zusammenhang.

Gleichzeitig mit den graphischen Künsten lenkt auch die Plastik ihren Blick auf Italien. Der figürliche Schmuck eines der frühesten und hervorragendsten Werke der neuen Richtung, des von Peter Vischer geschaffenen (leider nur in Zeichnungen erhaltenen) Bronzegitters für die Fuggerkapelle in Augsburg weist gleichfalls auf kräftige Anregungen Mantegnas hin. Die Frage, ob die Bildhauer, insbesondere die Steinmetzen und Holzschnitzer unmittelbare Beziehungen mit Italien unterhielten oder die Kenntniß der italienischen Zierformen durch die Vermittelung der graphischen Künste empfingen, ist noch nicht endgiltig entschieden. Thatsächlich kommen die Pilasterfüllungen und die Säulenformen, welche die Plastiker anwenden, — die Einkerbungen am unteren Theile der Säulenschäfte, der Beschlag derselben — in Holzschnitten um das Jahr 1520 z. B. auf den Titelblättern Hans Holbeins vor. Auch die flache Behandlung der Reliefs läßt vielleicht gezeichnete Vorlagen vermuthen.

An Grabdenkmälern und Altären erprobten die Bildhauer zuerst die neue Kunstweise. Die Rahmen der Grabtafeln und der an der Wand aufgestellten Grabplatten, ebenso die Rahmen der Altäre zeigen in den Pilastern und Säulen, welche bald

ein gerades Gebälke, bald Rundbogen tragen, in den Ornamenten der Leisten Entlehnungen von der italienischen Renaissance. Merkwürdig rasch müssen dieselben bei der Herstellung häuslichen Geräthes, bei der Ausschmückung der Wohnräume die Vorherrschaft errungen haben. Am Anfange des Jahrhunderts ist noch keine Rede von ihnen, im Jahre 1530 erscheint ihr Gebrauch ziemlich allgemein. In diesem Jahre dichtete Hans Sachs seinen „Lobspruch der statt Nürnberg.“[3]) Ein alter Herold (Persifand) zeigt ihm die Herrlichkeiten der Stadt, die zahllosen hohen und niedrigen Häuser, viele durch starke Giebelmauern getrennt, und die Dächer reich mit Knöpfen und Zinnen geziert, und spricht sodann:

Sechstus innen
Ir überköstlich gepew und zier
Geschmucket auff wellisch monier
Geleich als eynes fürsten saal.

So frühe wie die dekorativen Formen der italienischen Renaissance haben sich die Bauformen in Deutschland offenbar nicht eingebürgert. Als der Domherr Ambrosius von Gumpenberg „ein groser curtisan, zu Rom und in Italia wol erkannt“ in Augsburg ein schönes Haus „uf die welschen manier“ baute, welches in Bezug auf Festigkeit Bedenken erregte, pflegten die im Jahre 1548 hier von Kaiser Karl gesammelten Landsknechte lachend vorüberzuziehen und spöttisch zu rufen: „der pfaff hat welsch wellen bawen, kans noch uf deutsch nit.“[4]) Damals also erregte die neue Bauweise noch großes Aufsehen und wurde argwöhnisch betrachtet, auch ihr Gegensatz zur alten heimischen Bausitte deutlich erkannt.

Den zeitlichen Vortritt der dekorativen Renaissanceformen vor den streng architektonischen bestätigt auch die Thatsache, daß in den deutschen Bauten die Renaissance zuerst bei Ziergliedern verwendet wird. Die frühesten Beispiele des Renaissancestiles bieten die Portale, welche schon seit Menschengedenken mit reicherem Schmucke bedacht wurden. Alle Beobachtungen begründen die Thatsache, daß die deutsche Architektur im sechszehnten Jahrhunderte keine führende Rolle spielt, vielfach nur den Spuren der ornamentalen Kunst nachgeht. Sie schafft sich nicht allmälich die ihr entsprechenden dekorativen Formen, beginnt nicht mit einfach schlichter, fast herber und strenger Durchführung der wesentlichen

Glieder, um erst später sie auch schmuckreich zu gestalten. Eine solche Entwickelung offenbaren die älteren Baustile in Deutschland. Die deutsche Renaissance trägt gleich im Anfange eine volle ornamentale Ausrüstung. Eher könnte man das Gegentheil behaupten, daß die deutsche Renaissance am Schlusse ihrer Laufbahn die Fahne der größeren Gedrungenheit und stärkeren Regelmäßigkeit bis zum Nüchternen aufpflanzte.

Die eigenthümliche Stellung der deutschen und auch der niederländischen Architektur des sechszehnten Jahrhunderts wird nur richtig verstanden, wenn man die gleichzeitigen Volkszustände erwägt. Die deutsche Renaissance steht mit der Reformation in engen Beziehungen. Nicht als ob sie eine unmittelbare Frucht derselben und ihr künstlerischer Ausdruck wäre. Es gibt keine protestantische Architektur. Ohne die Reformation hätte aber die Architektur nicht die besondere Gestalt angenommen, welche wir an ihr wahrnehmen. Die Nation strebte mit aller Macht die Einkehr in die eigene Natur, die Befreiung von dem sie bis dahin beherrschenden fremden Geiste an. In welchem Grade ihr dieses gelang, davon legt die Geschichte unserer Sprache, unserer Litteratur und nicht zuletzt unseres Staatswesens Zeugniß ab. Die Bibel wird Gemeingut und zugleich Gesetzbuch der Sprache, das Kirchenlied geistliches Volkslied. Auf der Grundlage der Reformation baut sich unsere nationale Litteratur im achtzehnten Jahrhundert auf, reformfreundliche Landschaften bilden späterhin den Kern unserer politischen Macht. Mit Recht konnte einer unserer besten Patrioten und Historiker den Ausspruch thun, daß die Geschichte des deutschen Volkes als eines selbständigen und wichtigen Gliedes der europäischen Gesellschaft erst im sechszehnten Jahrhunderte beginne. Aber diese Errungenschaften mußte die Nation mit der kirchlichen Spaltung theuer genug bezahlen. Dieselbe ging Gottlob nicht so weit, daß sie auch die tiefere nationale Einheit in ihren Wurzeln zerstört hätte. Der deutsche Katholik steht dem protestantischen Landsmanne noch immer viel näher als den romanischen Glaubensgenossen und theilt mit jenem viele Anschauungen, viele Sitten und Gewohnheiten, den ganzen Zuschnitt und die Auffassung des Lebens. Aber diese Gemeinschaft berührt doch nur den tiefsten Seelengrund und den elementaren Empfindungskreis. Für die äußeren Culturformen blicken die Religionsparteien

nach verschiedenen Idealen aus, die vollgiltig ausgeprägten Gedanken, der geistige Verkehr bewegen sich in entgegengesetzten Richtungen. Dadurch wird auch ihre Stellung zur Kunst bestimmt. Der nationale Kern der letzteren, die tieferen Grundzüge der Entwickelung werden durch die kirchliche Spaltung nicht berührt. Mit der Herrschaft der Gothik ist es überall zu Ende. In den katholischen Kreisen wird sie sogar noch weiter zurückgedrängt, als in den protestantischen Landschaften. Noch mehr. Das sechszehnte Jahrhundert brachte das städtische Leben zu reicher Blüthe, steigerte die Wohlhäbigkeit der Bürger. Wohl besitzt das Leben gewöhnlich einen spießbürgerlichen Beigeschmack, und verengt sich allmälich der Horizont der Städtebewohner. Immerhin gedeiht das Handwerk und regt sich überall gewerblicher Fleiß. Die Früchte des letztern kommen vorzugsweise der privaten Behausung zu gute. Im Laufe der letzten Menschenalter wurde mit rastlosem Eifer und sichtlicher Vorliebe an der Ausschmückung des Wohnhauses gearbeitet, die Künste vorwiegend in den Dienst desselben gestellt und auch dadurch angedeutet, daß in ihm der beste Theil des Daseins sich abspiele. In Wahrheit hat sich in dieser Zeit der gute Geist der Deutschen wie in das Innerste des Gemüthes, so in das Innere des Hauses zurückgezogen.

Wie behaglich ist es denn auch in demselben geworden. Wie bettelhaft war noch die Einrichtung der Nürnberger Burg, als Kaiser Friedrich III. im Jahre 1471 dieselbe bezog[5]), wie kümmerlich der Hausrath, welchen Hans Folz der Barbier in seinem Spruche beschreibt. Als Hans Sachs 1543 den Hausrath aufzählte, der „ungeferlich inn iedes Haus gehöret", ist er bereits auf dreihundert Stück angewachsen.

Erstlich inn die stuben (gedenck!)
Mußt haben tisch, stül, sessel und penck
Panckpolster, küß unnd ein faul-pett
Gißhalter unnd ein kandelpret
Handzwehel, tischtuch, schüssel-ring,
Pfanholtz, löfl, deller, kupfferling.
Krausen, engster und ein bierglaß
Kuttrolff, triechter unnd ein saltzfaß
Ein külkessel, kandel unnd flaschen
Ein pürsten, gleser mit zu waschen,

Leuchter, putscher unnd kerzen viel,
Schach, karten, würffel, ein predspiel,
Ein reysende uhr, schirm unnd spiegel
Ein schreybzeug, dinten, papir und sigel
Die Bibel und andre bücher mehr
Zu kurtzweil und sittlicher lehr.[6])

Nicht minder reich ist auch die schlaffkammer und die Küche, zu welcher sich bald noch eine besondere Prunkküche, gewiß der höchste Stolz der Hausfrauen, zugesellte, ausgestattet. In dem Maße, als die Freude an einer behaglichen, selbst reichen Einrichtung der inneren Hausräume wuchs, steigerten sich die Anforderungen an das Handwerk, welches dieselbe besorgte. Was zum Schmucke der Wohnräume bestimmt war, mußte selbst schmucke Formen an sich tragen. Die Brauchbarkeit der Geräthe, der Schutz der Holzwände genügte nicht; auch das Auge wollte ergötzt sein. So verwandeln sich die Glaser, Töpfer, die Schreiner, die Schmiede, die Kannengießer, die Metallarbeiter überhaupt in Kunsthandwerker und dieses hoch entwickelte Kunsthandwerk tritt in den Vordergrund der gesammten Kunstthätigkeit. Was wir deutschen Renaissancestil nennen, offenbart sich am glänzendsten in den Schöpfungen der Kunsthandwerker. Wenn wir von dem Werthe und der Bedeutung der Renaissance sprechen, ihren eigenthümlichen Charakter schildern wollen, dann halten wir uns unwillkürlich die Geräthewelt des sechszehnten Jahrhunderts vor Augen. Die Blüthe des Kunsthandwerkes beschränkt sich nicht auf die eine oder die andere Landschaft, sie breitet sich über das ganze deutsche Stamm- und Sprachgebiet aus. Nicht die Trennung durch das Bekenntniß, nicht die verschiedene politische Verfassung setzten ihm ein Hinderniß entgegen. Nur wo deutsches Land mit slawischen Elementen versetzt ist, fehlt dem Kunsthandwerke die rechte Blüthe, erscheinen seine Schöpfungen kärglicher in der Zahl, geringer im Werthe. Man ersieht daraus am deutlichsten seine enge Verknüpfung mit dem nationalen Leben. Die Formen, die Ornamente, welche aus dem Schoße der verschiedenen Kunstgewerbe hervorgehen, gewinnen eine weite Herrschaft, werden mit Vorliebe auch auf die monumentale Kunst, insbesondere auf die Architektur übertragen. Nicht die bloße Aehnlichkeit verleitet uns, in der letzteren von Metallbeschlägen, von Schnitzwerk, Rollwerk u. s. w. zu reden. Diese Schmuck-

glieder sind in der That den verschiedenen Handwerken entlehnt worden. Sie haben in kurzer Zeit ihren besondern Ursprung verwischt, sind zu einem Gemeingut der Phantasie geworden, welche dieselben unbekümmert darum, daß sie eigentlich einem bestimmten Stoffe angehören und mit dessen Natur zusammenhängen, in freiester Weise benützt. Auch im Zeitalter der Gothik zeigt sich der stoffliche Ursprung der Zierglieder häufig verwischt und werden Ornamente, welche zunächst nur in einem Materiale berechtigt sind, auf ein anderes übertragen. Dabei waltet aber der wichtige Unterschied, daß die Ornamente während der Herrschaft der Gothik der Architektur abgelauscht werden, während sie im sechszehnten Jahrhunderte dieser das Siegel aufdrücken. Im späteren Mittelalter ist das Ornament construktiv gedacht, im sechszehnten Jahrhundert wird die Architektur wesentlich dekorativ behandelt.

Wie dieses kam, machen die Aufgaben, welche der Architektur im sechszehnten Jahrhundert gestellt wurden, begreiflich. Auch darin zeigt sich der große Gegensatz gegen das Mittelalter, daß der Kirchenbau gegen die weltlichen Anlagen vollständig zurücktritt. Das fünfzehnte Jahrhundert war bekanntlich besonders in Deutschland überaus baulustig. Von den etwa hundert gothischen Kirchen, die sich in den Rheinlanden erhalten haben, fallen mehr als sechszig auf das fünfzehnte Jahrhundert. Aehnliche Verhältnisse walten in den anderen deutschen Bauprovinzen. Die größte Bauthätigkeit herrschte in den Städten, wo nicht allein noch immer zahlreiche Kirchen der Bettel- und Predigermönche und der Augustiner emporstiegen, sondern auch die Bürger stattliche Pfarrkirchen errichteten. Das Baubedürfniß war aus diesem Grunde im sechszehnten Jahrhundert nicht groß und wurde durch die Reformation noch verringert. Den Calvinisten waren die großen mittelalterlichen Kirchen, in deren Besitz sie gelangten, eher ein Gegenstand der Verlegenheit als der stolzen Freude. Für eine andere Cultusform bestimmt, entsprachen sie schlecht dem neuen Gottesdienste. Die Calvinisten halfen sich, indem sie einzelne Theile der übergroßen Kirchen für ihren Gebrauch abgrenzten. Die Lutheraner verhielten sich den alten Kirchenbauten gegenüber conservativer, schonten den Schmuck derselben und richteten sich schlecht und recht in denselben ein. Nach der ganzen Stellung der pro-

testantischen Kirche im sechszehnten Jahrhunderte ließ sich reger Baueifer von ihr nicht erwarten. Aber auch bei den Katholiken gab es kein Baubedürfniß. Vielfach schwankte in einzelnen Landschaften die Wagschale zwischen den beiden Religionsparteien. Die katholische Kirche schritt, durch die Angriffe der Gegner aus ihrer Sicherheit aufgeschreckt, gleichfalls zu einer Neuordnung ihrer Verhältnisse. Solche Zeiten des Schwankens und Gährens in kirchlichen Dingen waren natürlich der Bauthätigkeit auf kirchlichem Gebiete nicht günstig. Erst im siebzehnten Jahrhunderte, insbesondere in der Zeit nach dem dreißigjährigen Kriege, erwachte im katholischen Deutschland wieder ein gewaltiger Baueifer. Die seitdem geschaffenen stattlichen Werke haben aber nichts mehr mit der deutschen Renaissance gemein. Während der Herrschaft der letzteren ersteht eigentlich nur ein einziger großer Kirchenbau: die Jesuitenkirche zum h. Michael in München (1582—1597), diese aber, ganz bezeichnend für die deutschen Zustände, ist ihrem Stile nach nicht deutsch, sondern italienisch. Mögen auch deutsche Werkmeister an derselben gearbeitet haben, so ist doch der Plan, die Visirung in der alten Bausprache, von einem italienischen Architekten entworfen worden. Die Anlage einer gewaltigen Halle, auf beiden Seiten von Kapellen mit Emporen darüber begrenzt, die Deckung durch ein Tonnengewölbe, die Zeichnung der Pilaster, die Anwendung verschiedenfarbigen Marmors bei denselben, endlich die Art und Weise, wie das Licht verdeckt eingeführt wird, das alles hat seine unmittelbaren Vorbilder in der italienischen Architektur. Bei den wenigen, übrigens unbedeutenden Kirchen, welche sonst noch im sechszehnten Jahrhunderte errichtet wurden, folgte man gern namentlich in Bezug auf die Gewölbeconstruktion den spätgothischen Ueberlieferungen. Bis in das siebzehnte Jahrhundert haben sich die letzteren in Kraft erhalten; nur in allen dekorativen Theilen mußten sie den neuen Formen weichen. Die Portale zeigen den Renaissancestil; die Pfeiler werden in Säulen umgewandelt, das Stabwerk in den Fenstern in antikisirende Formen umgesetzt u. s. w. Selbst Kirchen, welche vollständig der neuen Bauweise zu huldigen scheinen, wie die Universitätskirche in Würzburg (1582—1591), offenbaren in der stark betonten Höhenrichtung, in den Gewölberippen, in der Zuspitzung einzelner Bogen deutlich gothische Anklänge. Die Schmuckwerke

im Innern der Kirchen, wie die Kanzeln, Altäre, Stuhlwerke, Grabmäler dagegen sind stets in den Renaissanceformen geschaffen, gleichviel ob die architektonische Umgebung mit ihnen stimmt oder nicht. So enthüllt sich auch hier die wahre Natur der deutschen Renaissance. Sie schreitet auf dem Gebiete der dekorativen Künste selbständig voran und findet hier das fruchtbarste Feld für ihre schöpferische Thätigkeit.

Diese Selbständigkeit scheint im Widerspruche mit der doch anerkannten Abhängigkeit von der italienischen Kunst zu stehen. Es soll auch gar nicht der Einfluß der letztern geleugnet werden. Daß die Wurzeln der deutschen Renaissance auch — nicht allein und ausschließlich, wie man früher irrthümlich angenommen hatte — in italienischem Boden ruhen, bleibt unbestritten. Aber die Frucht, welche diesen Wurzeln entstammt, ist von deutscher Phantasie gezeitigt worden, gehört der deutschen Kunst eigenthümlich an. An dieser Thatsache ändert die häufige Anwesenheit italienischer Architekten und Werkleute auf deutschem Boden nichts. Sie haben den Wirkungskreis der deutschen Künstler eingeengt, aber nicht vernichtet.

Wir besitzen gutverbürgte Nachrichten, daß im siebzehnten Jahrhunderte vor dem dreißigjährigen Kriege alljährlich Scharen oberitalienischer Maurer und Stuccoarbeiter im Frühling über die Alpen kamen, um in Deutschland Brod zu verdienen und im Herbste wieder heimkehrten. Der Zuzug der Italiener war auch dem sechszehnten Jahrhunderte nicht fremd. Als Gottfried Wernher von Zimbern den Neubau seines Schlosses unternahm, ließ er „einen welschen werkmeister mit etlichen maurern und handtknechten dohin beschaiden, die den baw machen sollten." Auf Berufungen italienischer Architekten und Werkleute an deutsche Höfe stoßen wir im Laufe des sechszehnten Jahrhunderts wiederholt. Sie drangen bis nach Mecklenburg vor. Wir müssen aber die sporadische, in die deutsche Kunst gleichsam eingesprengte Thätigkeit einzelner Italiener scharf unterscheiden von dem breiten Strome, welcher sich langsam und stetig von Italien her über einzelne deutsche Länder ergoß. Oertliche Nachbarschaft, Verwandtschaft der Phantasie, gemeinsame kirchliche und politische Interessen, höfische Huldigung bahnten den Weg. In den Alpenlandschaften schoben sich die Grenzen wie nordischer und italienischer Sitte, so auch deutscher und italienischer Kunst un-

aufhörlich in einander. Reicher Verkehr und mannigfacher Austausch begannen nicht erst in neueren Zeiten, sondern erbten sich einfach aus älteren Jahrhunderten fort; gemeinsame Züge des Lebens verbinden, was die Sprache getrennt hat. Die buntbemalten Façaden, die schattenspendenden Lauben begleiten uns noch lange, nachdem wir den Boden Italiens verlassen haben. Oft ist es nicht mehr möglich, den gebenden und den empfangenden Theil zu bestimmen. Es hat sich eine Grenzkunst ausgebildet, an welcher beide Stämme ein Anrecht besitzen. Das größere allerdings die Italiener, wenigstens im sechszehnten Jahrhunderte. Der Culturverkehr ging stärker von Süden nach Norden als auf dem umgekehrten Wege. Italien besaß ja die ältere Kunstbildung und diese hatte jetzt eine Form angenommen, welche den vornehmeren Ständen besonders zusagen mußte. Sie war auf ein glänzendes Leben berechnet, huldigte offener dem fröhlichen, üppigen Genußsinne. Auch das darf nicht vergessen werden, daß die Bevölkerung oberitalienischer Landschaften von Alters her durch tüchtige Baukenntnisse sich auszeichnete und gern bereit war, dieselben in der Fremde zu verwerthen. Häufig nur für kurze Fristen. Mit dem in der Fremde Erworbenen kehrten die Maurer und Steinmetzen wieder in die heimatlichen Thäler der Lombardei zurück. Zuweilen siedelten sie sich in der Fremde aber dauernd an und verliehen der Kunst im neuen Vaterlande auf Menschenalter ein besonderes Gepräge. Die Mailänder Architektenfamilie der Carlone hat z. B. länger als ein Jahrhundert in der Steiermark eine reiche Wirksamkeit entwickelt. So rückte die italienische Kunstweise auf natürlichem Wege über die Alpen in Tirol, Kärnthen, Steiermark und der Schweiz vor. Sie bleibt aber hier nicht stehen. Ueber Oesterreich macht sie einen Vorstoß nach Böhmen und reicht über Schlesien bis nach Polen. Wir beobachten, daß sich ihre Herrschaft in Landschaften mit slawischer Bevölkerung am meisten ausbreitet und daß sie hier wesentlich von Fürsten- und Herrengunst getragen wird.

Im vierzehnten Jahrhunderte hatte die gothische Architektur in Böhmen, von französischen und deutschen Baumeistern gepflegt, stattliche Blüthen getrieben. Die Hussitenkriege bereiteten abrr der künstlerischen Thätigkeit ein trauriges Ende und bewirkten eine längere Unterbrechung der Tradition. Als

die Zeiten wieder ruhiger wurden, unter der Regierung Kaiser Ferdinand I. die Baulust in vornehmen Kreisen erwachte, genügten die heimischen Kräfte nicht. Kaiser Ferdinand, welchem die Bauthätigkeit die wichtigsten Anregungen dankte, war dem deutschen Wesen völlig fremd, huldigte italienischen Anschauungen. Wir kennen seine mannigfachen Beziehungen zu Tizian. Auch der längere Aufenthalt in Tirol macht ihn denselben zugänglicher als der deutschen Weise. Es war daher natürlich, daß er bei seinen Bauten auf italienische Muster zurückgriff und sich italienischer Meister bediente. Das Lusthaus in Prag (Belvedere) 1536, das von dem jüngern Sohne des Kaisers, Erzherzog Ferdinand errichtete Lustschloß Stern — nach der Gestalt des Grundrisses so benannt — zeigen selbst in den dekorativen Einzelheiten italienische Formen. Man kann besonders vom Ferdinandeischen Lusthause behaupten: Alles ist an demselben italienisch, nur der Boden nicht, auf welchem es steht. Die Schlösser und Paläste des Adels haben sich, wie die regelmäßige quadratische Anlage, die Säulenordnungen in den Höfen, die vorspringenden Dächer, die häufigen Sgraffiti beweisen, dem italienischen Einflusse gleichfalls unterworfen. Nur in den deutschen Kreisen Böhmens kommt die nationale Bauweise stärker zur Geltung. Wenn in den slawischen und halbslawischen Landschaften der fremde, durch keine festen Traditionen gesicherte Volksstamm das Eindringen der italienischen Kunst erleichterte, so leistete ihr in Baiern die Fürstengunst verbunden mit dem kirchlichen Interesse den größten Vorschub. Da und dort haben wir es mit einer höfisch-kirchlichen Kunst zu thun, von welcher das Bürgerthum beinahe vollständig ausgeschlossen ist. Dadurch unterscheidet sie sich von der italienisirenden Kunst in den Grenzbezirken, wie in Tirol und Kärnthen. Sie schließt sich daher auch nicht an den oberitalienischen Stil an. Das wäre der naturgemäße Weg gewesen. Auf diesem pflanzte sich z. B. die Façadenmalerei bis nach Augsburg und Regensburg fort. Dagegen wird die Residenz in Landshut (1536) nach römischem Muster geschaffen und auch an der Dekoration des späteren Residenzbaues in München den mittelitalienischen Einflüssen die Herrschaft eingeräumt.

Fügt man zu diesen geschlossenen Massen von Bauten, welche italienischen Meistern den Ursprung verdanken, noch die

einzelnen zerstreuten Werke hinzu, an denen Italiener thätig waren, so begreift man, wie ehedem der Glaube erstarken konnte, daß die deutsche Renaissance eigentlich nur eine schlechtere Abart der italienischen sei. Hoffentlich wird bald ein Buch geschrieben werden, welches auf archivalischer Grundlage uns über die Wanderungen italienischer Künstler nach dem Norden eingehend belehrt, ein ähnliches Buch, wie es bereits für die französischen Künstler im Auslande besteht und wie auch eines über die deutschen Künstler in der Fremde verfaßt werden könnte. Man wird dann der Geschichte der deutschen Renaissance noch ein besonderes Kapitel über die italienische Renaissance in Deutschland anschließen. Denn streng genommen darf man die letztere mit der deutschen Renaissance nicht vermengen. Diese besteht, allerdings vielfach eingeengt und eingegrenzt neben der Bauweise, welche von italienischen Meistern abhängig ist oder wohl gar von italienischen Händen geschaffen wurde.

Italienische Baumeister sind übrigens nicht die einzigen Fremden, welche nach Deutschland gerufen werden. Auch niederländische Künstler fanden hier reiche Anerkennung und einen fruchtbaren Boden für ihre Wirksamkeit, einen fruchtbareren als die Italiener. Sie kamen nicht allein aus einem stammverwandten Lande, sondern besaßen auch eine gleichartige Bildung. Den Antheil der Italiener an einem deutschen Bauwerke des sechszehnten Jahrhunderts erkennt man gewöhnlich raschen Auges. Schwieriger ist es zu trennen, was an einem Baue dem niederländischen und dem deutschen Meister angehört, zumal einzelne Deutsche in den Niederlanden ihre Lehrzeit durchgemacht hatten, wie z. B. der Dresdener Baumeister Caspar Voigt von Wierand, welchem Kurfürst Moritz das Zeugniß gab, daß er sich auf „Muster auf Antwerper und Genter Art“ gut verstehe. Niederländer und Italiener theilen sich gleichsam in den Besitz. Während die letzteren in den katholischen Kreisen, im Süden und Osten Deutschlands vorherrschen, erscheinen die Niederländer im Westen und Norden und in den protestantischen Landschaften heimisch. Auf sächsischem Boden berühren und kreuzen sich beide Einflüsse. Die Beziehungen zu Böhmen, insbesondere Prag, wo die italienische Kunstweise fleißig geübt wurde, einerseits, die protestantische Volksart andererseits haben dabei die Vermittelung übernommen.

Ob es nöthig war, so viele Ausländer in den Dienst der deutschen Kunst zu ziehen? Man möchte die Frage mit einer anderen Frage beantworten. Ob es nöthig war, so zahlreiche Anleihen bei den fremden Litteraturen zu machen? Die protestantische Culturwelt wurde nicht in demselben Augenblicke, in welchem das protestantische Bekenntniß in das Leben trat, aufgebaut. Wir wissen, daß Luther noch vielfach mittelalterlichen Anschauungen nachhing und daß es länger als ein Jahrhundert währte, ehe die neue nationale Bildung, welche wesentlich in dem protestantischen Bewußtsein wurzelt, einen vollen Ausdruck fand. In dem Jahrhundert der Reformation wurde zunächst das Reich der Empfindungen am mächtigsten erregt. Im Liede, in der Musik prägte sich zuerst der neue Geist aus. Im Kreise der äußeren Culturformen waren die Menschen, welche dem alten Glauben treu blieben, also die romanischen Völker in großem Vortheile. Sie stützten sich ungehindert auf die Ueberlieferung, bildeten dieselbe weiter fort, warfen ihre ganze Kraft auf die Entwickelung reicher, selbst prächtiger Formen, auf die Wahrung ihres ererbten Besitzes. In der weltlichen Cultur blieben sie daher noch lange tonangebend und boten den vornehmen, lebenslustigen Ständen begehrenswerthe Muster. Die Anhänger der neuen Lehre im Norden erkannten im Bereiche der profanen Bildung die Vorherrschaft romanischer Völker nothgedrungen an, schränkten ihren Kampf lange auf den kirchlichen Kreis ein, stellten in weltlichen Sitten mit Ausnahme der strengen Calvinisten keine unübersteiglichen Schranken auf. In dieser Zeit der Sammlung und der Vorbereitung waren sie für die Aufnahme fremden Culturstoffes überaus empfänglich. Den massenhaften Uebersetzungen und Bearbeitungen ausländischer litterarischer Werke geht das eifrige Nachbilden fremder Kunstweisen zur Seite. Ehe das eigene Haus fertig gebaut war, wohnte man gleichsam bei anderen Leuten zur Miethe. Freilich war hier und dort der Erfolg nicht der gleiche. Aus der an fremde Muster sich anlehnenden Litteratur entwickelt sich im späteren Zeitalter die nationale Poesie. Im Kreise der Architektur glückte eine vollständige Ueberwindung der fremden Einflüsse, eine gänzliche Verschmelzung mit der heimischen Kunstweise nicht in gleichem Maße. Die Erklärung dafür liegt theils in der universellen Natur der italienischen Renaissance, welche in der That

den Bedürfnissen besonders der vornehmeren Klassen willig entgegenkam, theils in äußeren Ereignissen. Der dreißigjährige Krieg konnte die Entwickelung der Gedanken nur hemmen, nicht vernichten, dagegen brach er die Culturformen und zerstörte, was bis dahin mühsam errungen worden war. Es war das Schicksal der deutschen Kunst, daß sie am Ende des siebzehnten Jahrhunderts noch einmal die Schule durchmachen mußte, in welcher sie bereits im sechszehnten viel gelernt hatte.

Man darf übrigens nicht glauben, daß die nordischen Künstler so ganz unbedingt die größere Weisheit der Italiener anerkannten und des stolzen Selbstbewußtseins völlig bar waren. So derb und herb sprachen sich zwar die deutschen Baumeister nicht aus, wie „maitre Pihourt", ein ehrlicher alter Werkmeister von Rennes. Als dieser 1532 einer Berathung über den Neubau des Schlosses Chateaubriant beiwohnte, in welcher die italienischen Architekten mit Frontispizen, Säulen, Obelisken, Ordonnanzen, Friesen und Karniesen den Mund vollnahmen, höhnte er sie, indem er sie in dem wissenschaftlichen Kauderwälsch noch überbot und die „Aequipolation der Heteroklyten" als das Prinzip der wahren Architektur aufstellte. Aber auch unsere deutschen Baumeister lebten nicht selten im Unfrieden mit den wälschen Nebenbuhlern und klagten über unbillige Zurücksetzung.

Die Schwierigkeiten ihrer Stellung wurden durch das beliebte Eingreifen der Bauherren erhöht. Dieselben erfreuten sich einer übersichtlicheren Bildung als die ansässigen, nur handwerksmäßig geschulten Werkmeister, sie hatten auf Reisen mannigfache Anregungen empfangen und viele glänzende Werke gesehen. Sie fühlten sich als Liebhaber und Kenner und übten natürlich entscheidenden Einfluß auf die Bauten, welche sie unternahmen[7]). Als der schlesische Herzog Friedrich in Prag ein bestimmtes Baumotiv kennen gelernt hatte, schrieb er seinem Baumeister, dasselbe möge auch an dem Schlosse zu Brieg angewendet werden. Ein anschauliches Beispiel, mit welchen Schwierigkeiten die deutschen Werkmeister zu kämpfen hatten, liefert die Baugeschichte des kurfürstlich sächsischen Schlosses Augustenburg.[8]) Im Jahre 1567 beschloß Kurfürst August an Stelle des abgebrannten Schlosses auf dem Schellenberge einen neuen Bau, welcher nach ihm den Namen führen sollte, aufzurichten. Die

Leitung desselben übertrug er dem Bürgermeister von Leipzig, Hieronymus Lotter, welcher durch die rasche Vollendung des Leipziger Rathhauses sich großen Ruhm erworben hatte. Neben Lotter wurde ein Niederländer, Erhard van der Meer, in den Dienst genommen, um die Maurer und Werkleute unmittelbar zu befehligen. Natürlich hatte der fremde Gehilfe nichts eiligeres zu thun, als neue Risse zu zeichnen und Bauänderungen vorzuschlagen. Er verdrängte nicht vollständig den deutschen Meister, setzte aber doch soviel durch, daß der Kurfürst ein Thor und die Kamine nach seinen Entwürfen herzustellen empfahl. Auch der Kurfürst hatte manche kluge Gedanken über Thurm- und Treppenanlagen, heimliche Gänge, Fenstergröße im neuen Schlosse. Lotter empfand diese Eingriffe von oben her schon schwer genug. Dazu kam aber noch die Unbotmäßigkeit der Untergebenen. Der Baumeister Nicol Hoffmann wiegelte die Maurergesellen auf, die zur Handarbeit gezwungenen Unterthanen weigerten wiederholt den Dienst. Mehrere Jahre widerstand der zähe und trotz des hohen Alters kräftige Lotter den verschiedenen Anfeindungen. Schließlich unterlag er doch. Er wurde abgesetzt und Rochus von Linar, florentiner Abstammung, der „welsche oder Zeug vnndt Baumeister“ mit der Vollendung des Baues betraut.

Es nimmt Wunder, daß bei dieser Zerfahrenheit in der Leitung, bei den vielen Köpfen, welche befahlen und ausführten, doch so viele bedeutende Werke geschaffen wurden und die Einheit nicht völlig in die Brüche ging. In Bezug auf die letztere herrschte niemals ängstliche Sorge. Als der Kurfürst August von Sachsen seinem Bruder Moritz in Freiberg ein Denkmal zu errichten beschloß, ließ er zuerst (1559) durch zwei „welsche Maler ein artlich kunstreich muster abreißen“, welches hernach durch den „Schreiner etlich mal geändert und gebessert nach dem kleinen maßstab im jungen (verjüngt) mit großem Fleiße geschnitzt wurde.“ Auch der Amtshauptmann Hans von Dehn-Rothfelder nahm an den Berathungen theil und empfahl an Stelle des vorgeschlagenen Messings „allerhand schönen Marmor“ als Material. Mit der Herstellung des großen Modells wurde der Goldschmied Hans Wessel von Lübeck betraut, welcher dann wieder die Ausführung des Grabmals in Marmor und Alabaster dem Meister Antonius von Zerroen (?) in Antwerpen übertrug.[9]) Auch an der Augustenburg waren gleich-

zeitig neben Lotter und Erhard van der Meer noch Nicol Hofmann und Abraham Ultmann von Rochlitz als Baumeister, Paul Widemann aus Leipzig und Thomas von der Freienstadt als Steinmetzmeister, Fabian Werner als Zimmermeister und Paul Miethner aus Lichtenwalde als Bautischler thätig. Die auch in Italien herrschende Sitte, von jedem Baue zuerst ein Modell in Holz zu entwerfen, erleichterte gewiß das Einverständniß unter den vielen Meistern. Außerdem kam der Charakter der deutschen Baukunst im sechszehnten Jahrhundert der ungestraften Verwendung mannigfacher, oft widerstrebender Kräfte zu Hilfe. Schärfer als in der italienischen Renaissance scheiden sich die einzelnen Bautheile. Auf die kunstreiche Ausführung der hervorragendsten Glieder, auf den Schmuck der vielen innern Räume wird der Hauptnachdruck gelegt. So finden die mannigfachen Kräfte neben einander gedeihliche Verwendung.

Es wäre entschieden übertrieben, wollte man den deutschen Architekten den Sinn für einheitliche Auffassung schlechtweg absprechen. Wurde ein Bauwerk im sechszehnten Jahrhundert neu errichtet, so empfing der Grundriß gewöhnlich eine regelmäßige Form. So geschah es bei den Schlössern in Gottesau, Aschaffenburg, Augustusburg, Bevern, Wilhelmsburg in Schmalkalden u. s. w. Auch bei neuen Hofanlagen z. B. in der Residenz in Landshut, wird auf symmetrische Gestaltung der Seiten Bedacht genommen. Doch waren vollständige Neubauten von Schlössern in Minderheit gegen Umbauten und Ergänzungen älterer Werke. Wie die deutsche Renaissance trotz mancher Gegensätze mehrfache Berührungspunkte mit dem gothischen Stile besitzt, so führt sie auch äußerlich nicht selten die Schöpfungen des Mittelalters weiter.

Die deutsche Renaissance kennt keine Paläste im Sinne der Italiener. Diese werden erst nach dem dreißigjährigen Kriege während der Herrschaft des Barockstiles bei uns heimisch. Die deutsche Renaissance verwandelt nur Burgen in Schlösser. Schon die enge verwandten Bezeichnungen weisen auf die nahe Aehnlichkeit der Bauweise hin. Das Renaissanceschloß behielt noch häufig den Apparat einer alten Burg bei: den Wassergraben, das feste Thor, die Eckthürme. Es nimmt den alten Burgtheilen den wehrhaften Charakter, sieht aber doch nicht vollständig von ihnen ab, begnügt sich nur, sie wohnlicher, gemächlicher einzurichten.

Wir beobachten den gleichen Vorgang in Frankreich. Auch hier wird bei der Umwandlung des chateau in ein „logis de plaisance“ nicht vollständig mit der mittelalterlichen Burg gebrochen, dieser mancher Bestandtheil entlehnt. Nur hat der entscheidende Einfluß des Königshofes, welcher in Deutschland vollständig fehlt, in Frankreich die Entwickelung der Kunst in rascheren Fluß gebracht und seit der Uebertragung des Mittelpunktes für alle künstlerische Thätigkeit in das Weichbild von Paris der Palastbau, das „Hôtel“ sich rasch eingebürgert.

Das Beharren bei mittelalterlichen Traditionen, das nothwendige Ergebniß der häufigen bloßen Umbauten und Anbauten älterer Anlagen prägt dem deutschen Renaissanceschlosse eigenthümliche Züge auf. Dasselbe erscheint als Gruppenbau und Hofarchitektur. Verschiedenartige Einzelbauten, ohne geschlossene Einheit, ohne gemeinsame Fluchtlinie, in der Höhe, in der Dekoration von einander abweichend, werden zu einem malerischen Ganzen verknüpft. Die äußere Architektur ist mit Ausnahme etwa des Portalbaues unansehnlich, tritt gegen den inneren Hof zurück, welchem die Schloßtheile ihre Fronte zuwenden. Ein solcher Hof- und Gruppenbau ist z. B. das Kleinod unserer Renaissancekunst, das Heidelberger Schloß. Vom vierzehnten bis zum siebzehnten Jahrhunderte wurde an demselben gebaut, von jedem Bauherrn Neues hinzugefügt, das Alte, wenn es nicht unmittelbar störte, geschont. Dabei versuchte man aber keine Anpassung der Formen, gab vielmehr dem gerade herrschenden Stile sein volles Recht. Nur ein Menschenalter trennt den Otto-Heinrichsbau vom Friedrichsbau. Trotzdem bringt er eine andere Dekorationsweise zur Geltung. Wir empfinden das nicht als Mangel, ja wir betrachten sogar diese Mannigfaltigkeit in der Formenbildung als einen besondern Reiz unserer Renaissance und finden sie der Natur derselben durchaus entsprechend. Das von ihr beliebte Gruppensystem gewinnt dadurch einen lebendigen Ausdruck.

Werfen wir den Blick auf den Stich Wenzel Hollars, welcher das Heidelberger Schloß, wie es 1620 bestand, darstellt, so werden wir wenig von der reichen Schönheit des Otto-Heinrichbaues, von der derberen Pracht des Friedrichsbaues gewahr. Zwar zeigt die unmittelbare Umgebung des Schlosses, die hohen Terrassen, die kunstvoll hergerichteten Gartenanlagen mit ihren

Baumgängen und kunstvoll verschlungenen Beeten, daß in ihm nicht mehr finstere Krieger hausen, sondern ein glänzender Hof den Sitz aufgeschlagen hat. Was wir aber von den Baulichkeiten selbst von außen wahrnehmen, die dicken Rundthürme, die ungegliederten Mauermassen, die vorspringenden Pfeiler, weckt noch immer die Erinnerung an die alte Bestimmung des Schlosses. Erst wenn wir den Hof betreten, verändert sich das Bild und gewinnen wir den Eindruck einer fröhlichen, zu üppigem Lebensgenusse einladenden fürstlichen Behausung.

Der Hof als Mittelpunkt und Glanzpunkt der ganzen Schloßanlage tritt uns auch in dem Dresdener Schlosse entgegen, nicht minder in Torgau, auf der Plassenburg, Heldburg u. s. w. Auch hier überall wird in den Hofbauten die Gruppenbildung durchgeführt, im Gegensatze zu denjenigen Werken, welche unter unmittelbarer Leitung italienischer Künstler emporstiegen. Bei diesen (Landshut, Schalaburg bei Mölk u. a.) werden alle vier Seiten des Hofes mit gleichmäßigem architektonischem Schmucke bedacht, für die Uebereinstimmung der Dekoration Sorge getragen. Anders bei den von deutschen Werkmeistern geschaffenen Schloßhöfen. Den verschiedenen Bedürfnissen und Zwecken werden gerne besondere Bauten gewidmet. Die Treppen werden in die vorspringenden Eckthürme verlegt, zierliche Erker treten an einzelnen Stellen vor, die Fenster werden je nach der Größe und Beschaffenheit der inneren Räume in größeren oder kleineren Abständen angeordnet, bald zwei oder drei dicht neben einander gestellt, bald nur einzeln angebracht; gehören sie zum Treppenbaue, so folgen sie der schräg aufsteigenden Linie der Stufen. Es ist nicht nöthig, daß die Fenster der einzelnen Stockwerke genau unter einander stehen, wie auch in Bezug auf ihre Maße keine strenge Regel waltet. Bei einer breiteren Fronte der Schloßtheile werden diese von mehreren Giebeln in der Mitte und an den Flügeln gekrönt. Auch hier herrschen keine bindenden Verhältnisse; die Flügel können in höhere Giebel auslaufen, als der Mittelbau, ebensowenig muß das gewöhnlich reich geschmückte Thor sich unter dem Mittelgiebel befinden. Das Gesetz fest zusammenschließender Symmetrie findet in der deutschen Renaissance nur eine beschränkte Stätte. Es gilt für die Gestaltung der Einzeltheile des Bauwerkes, aber es beherrscht nicht die Anordnung des Ganzen. Wird es doch selbst im reinen

Ornamente nicht zur unbedingten Richtschnur genommen. In erster Linie muß dieses fröhliche Lossagen von der italienischen Regel auf die noch immer lebendigen gothischen Traditionen zurückgeführt werden. Im späteren Mittelalter hatte sich die Sitte, den nach Zweck und Bestimmung verschiedenen Theilen des Hauses auch in der äußern Bauform offenen Ausdruck zu geben, gleichsam von innen nach außen zu bauen, vollständig eingebürgert. Das jüngere Geschlecht hielt an dieser Gewohnheit fest, wie denn in der That die größere Absonderung der einzelnen Räume und die Betonung ihres verschiedenartigen Zweckes auch in der architektonischen Anlage die Behaglichkeit der Bewohner steigerte. Die Künstler leisteten keinen Widerstand, sträubten sich nicht hartnäckig gegen die Fortdauer der Sitte. Sie waren selbst in derselben aufgewachsen, hatten meistens keine andere Einrichtung und Anordnung gesehen, fanden schließlich die heimische Bauart mit der hergebrachten Weise der eigenen Thätigkeit übereinstimmend. Auch sie theilten sich in ihre Aufgaben, standen einander ziemlich selbständig gegenüber, waren stolz auf ihre besondere Begabung und legten das größte Gewicht darauf, dieselbe am Bauwerke hell erscheinen zu lassen. Die überlieferte Bausitte übte auf die eigenthümliche Ausbildung der Werkmeister entscheidenden Einfluß, diese wieder bedingte, daß die einheitliche Auffassung der Architektur in den Hintergrund trat.

Noch viel stärker als in den Schloßbauten äußert sich die Herrschaft der mittelalterlichen Tradition in dem bürgerlichen Hause. Schmal in der Fronte, dagegen hoch und tief, in einen abgetreppten Giebel auslaufend — so lernen wir dasselbe schon im vierzehnten Jahrhundert kennen. Aus dem Grundrisse allein würden wir den Ursprung im Zeitalter der Renaissance nicht errathen, ebensowenig aus dem Gerippe des Baues, nachdem er seines Schmuckes und seiner Zierathen beraubt worden. Mögen auch häufig Voluten an Stelle der Stufen treten, so bleibt doch die Abtreppung des Giebels für das Auge kenntlich. Auch der Erker stammt aus den Zeiten des Mittelalters, gewinnt aber freilich erst in der Renaissanceperiode seine volle Ausbildung, so daß er geradezu als Wahrzeichen unserer Renaissancehäuser — besonders in Franken und Sachsen — begrüßt wird. Die Vorliebe für den Erker beweist, wie vollständig

sich die Baumeister des sechszehnten Jahrhunderts in den ererbten Gedankenkreis eingelebt hatten. Denn der Erker ist gleichfalls eine Frucht des Grundsatzes, daß jeder besondere innere Raum auch in äußerer Form erscheinen müsse. Er fügt den Haustheilen noch einen neuen charakteristischen hinzu und überträgt das Gruppensystem, soweit es die beschränkten Maße eines Privathauses zulassen, auf das letztere.

Von welchem Gesichtspunkte man die deutsche Baukunst des sechszehnten Jahrhunderts betrachten und prüfen mag, immer gelangt man zu der Ueberzeugung, daß sie keine neuen Constructionsweisen selbständig schafft, sondern nur das überlieferte constructive Gerüste mit neuen und reichen dekorativen Formen umkleidet. Besäße die deutsche Architektur in der Renaissanceperiode einen streng constructiven Charakter wie der gothische Stil, so müßte derselbe auch im Ornamente anklingen, zwischen diesem und dem Baumaterial ein gewisser Zusammenhang bestehen. Die deutschen Renaissancebauten sind bald aus Bruchsteinen, welche verputzt werden; bald aus Ziegeln, bald endlich aus Holz errichtet. In gothischen Holzbauten zeigt nun das Ornament offen den Charakter des Schnitzwerkes, an Steinbauten kommen in der Behandlung des Schmuckes, besonders des Blattwerks, sowohl die Natur des Steines, wie die gebrauchten Werkzeuge zur Geltung. Das ändert sich in der Architektur der Renaissancezeit. Hier erscheinen im Steinornamente die äußeren Umrisse der Blätter scharf aus dem Grunde geschnitten, dagegen die einzelnen Blattlappen durch Einkerbung hergestellt. (Fig. 10.) Es wird also die Holztechnik auf Stein übertragen. In ähnlicher Weise entlehnten die Steinmetzen der Schmiedekunst die Beschläge, welche z. B. an Portalsäulen, Pfeilern, Sockeln so häufig vorkommen. Umgekehrt lernen wir an den späteren Holzbauten der Renaissanceperiode Zierformen kennen,

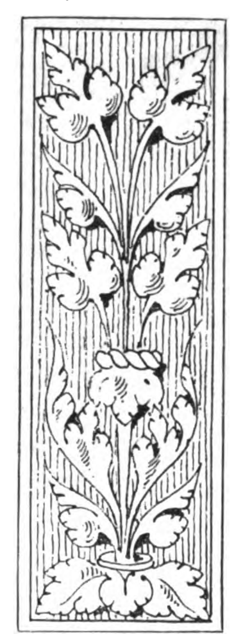
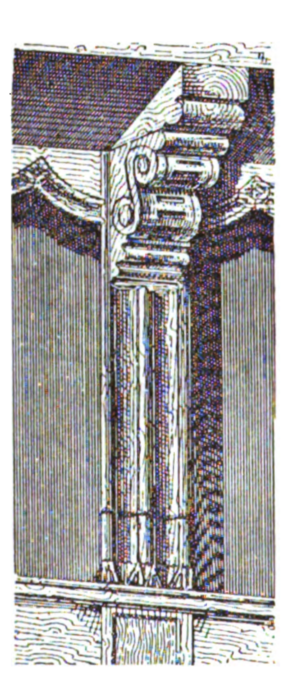
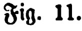
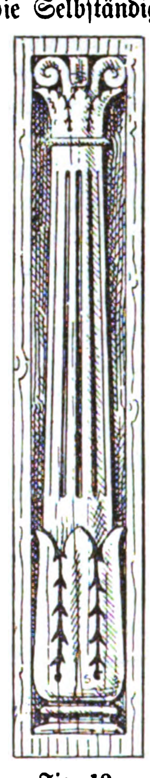


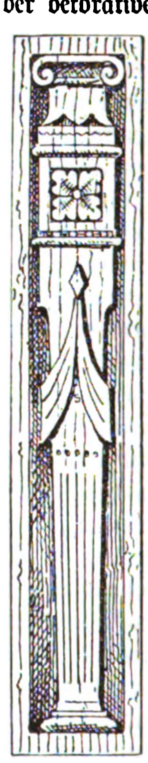
Fig. 10.

welche ursprünglich der Steinarchitektur angehörten.[10]) Die Kopfbänder werden in Consolen, die Ständer in Pilaster oder Säulen mit Basis und Kapitäl umgewandelt. (Fig. 11—13.) Auch der figürliche Schmuck, die Masken, die Brustbilder sind auf fremdem Boden gewachsen Dieses Verwischen des besonderen Ursprunges, das Heranziehen der Ornamente aus den verschiedensten Kunstkreisen beweist die Selbständigkeit der dekorativen




Fig. 11.


Fig. 12.


Fig. 13.

Kunst. Sie hat den Zusammenhang mit der Architektur wenn nicht zerschnitten, doch stark gelockert und tritt nun frei und unabhängig auf. Ob das Bauglied, zu dessen Schmückung der deutsche Werkmeister berufen wird, aus Italien stammt, oder von der gothischen Architektur überliefert wurde, kümmert ihn wenig. Er verwendet dasselbe Ornament in beiden Fällen. Er macht ferner keinen Unterschied, ob die Schmuckform ursprünglich vom Holzschnitzer oder vom Steinmetzen erfunden, ob sie

in einem harten und spröden oder weichen und biegsamen Stoffe zuerst gearbeitet wurde. Er trennt auch nicht innere und äußere Dekoration, hält vielmehr für die Verzierung der inneren Räume die gleichen Formen bereit, wie für die Belebung der Façaden. Er fühlt sich sogar ungleich heimischer in der Ausschmückung innerer Räume, in der Schöpfung kleinerer Werke, in welchen die Architektur nur leicht und spielend auftritt, die Bauglieder keine ernste Funktion ausüben, die Säulen nicht wirklich tragen, die Pfeiler nicht wahrhaft stützen, als wenn er an der Errichtung monumentaler Werke mitwirken soll. Er überträgt gewöhnlich, was er dort, in seiner eigentlichen Heimat, gelernt hat, auf diesen Thätigkeitskreis. Nur mit einem ganz beschränkten Rechte dürfen wir daher von einer deutschen Renaissancearchitektur reden. In Wahrheit tritt uns in der deutschen Renaissance ein eigenthümlicher, überaus reicher, zuweilen selbst üppiger Dekorationsstil entgegen, welcher auch in der Architektur Verwendung findet. Das Ornament muß daher unbedingt in den Vordergrund gestellt, hier der künstlerische Werth der deutschen Renaissance aufgesucht werden. Die Erfahrung bestätigt diese Werthschätzung. In reinen Zierwerken, in der Art und Weise, wie die innern Hausräume ausgestattet werden, nimmt die deutsche Renaissance unsern ganzen Sinn gefangen. Ein anheimelnder Zauber liegt in dem Wandgetäfel, welches sich zuweilen auch an der Decke hinzieht, zuweilen hier der Gliederung in Felder weicht. Verwandte Formen und Linien, nur noch kräftiger gehalten, mit noch reicherem Schmucke verbunden, zeigen die stattlichen Thüren, die mächtigen Schränke, die großen Kamine. Sie besitzen alle einen architektonischen Zuschnitt; sie bewegen sich in den gleichen Formen, welche wir außen an den Bauten wahrnehmen. Was uns aber hier kraus und unorganisch entgegentritt, steht als Zierath in inneren Räumen und an Geräthen an seiner rechten Stelle und übt eine treffliche Wirkung. Kaum übersehbar ist vollends die Summe der dekorativen Werke, welche die deutsche Renaissance in Kirchen schuf. Sie bieten reichen Ersatz für die geringe Thätigkeit, welche sie auf dem Gebiete der eigentlichen Kirchenbaukunst entfaltet. Als wollten sie die Kirchen wohnlicher gestalten, mit ihrem persönlichen Lebenskreise, mit den Familieninteressen in nähere Beziehung setzen, so füllten die Menschen des sechszehnten Jahrhunderts die Kirchen-

räume mit Gedächtnißtafeln, Grabmälern an, statteten sie mit reichstem Gestühle aus und fühlten sich erst inmitten des Reichthumes an Zierwerken in den Kirchen gemüthlich gestimmt und in ihnen vollkommen heimisch. Will man erfahren, was liebevoll ausgeführte Arbeit sei, dann muß man diese Werke der Kleinkunst betrachten. Auf sie muß man aber auch den Blick lenken, will man die deutsche Renaissance in ihrer künstlerischen Vollendung kennen lernen. Und diese Vollendung wird nicht etwa nur in der einen oder andern Landschaft erreicht, sondern erstreckt sich nahezu gleichmäßig auf das ganze deutsche Gebiet. Je nach der persönlichen Tüchtigkeit des einzelnen Meisters steigt oder fällt der künstlerische Werth eines Werkes um einige Grade. In jeder Provinz gibt es einen und den andern Künstler, welcher die Genossen überragte. Im allgemeinen stehen die Durchschnittsleistungen so ziemlich auf derselben Höhe. Es ist dieses die Frucht der gediegenen handwerksmäßigen Erziehung, welche unsere Vorfahren mit Recht auch im künstlerischen Berufe für unerläßlich hielten. Es macht daher keinen wesentlichen Unterschied, ob die Künstler die Anregungen von Italien oder von Holland empfingen, oder nur heimische Traditionen fortsetzten. So lange sie sich auf rein dekorativem Boden bewegten, hatten sie in Bezug auf die Tüchtigkeit der Arbeit keinen Nebenbuhler zu fürchten. Sie bewahrten daher dieselbe, so lange die deutsche Renaissance herrschte, mochte auch in den dekorativen Formen wiederholt ein größerer Wechsel eintreten. Eine solche Wandlung beobachten wir insbesondere um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts herum.

Als die italienische Renaissance zuerst über die Alpen drang, so neu, so fremd, so völlig den ererbten Anschauungen entgegengesetzt, vermochten die nordischen Künstler nicht gleich dieselbe in die heimische Art umzuschmelzen. Sie leisteten ihr keinen Widerstand; mit naiver Empfänglichkeit erfaßten sie die ungewohnten Eindrücke, mit frischem Muthe gingen sie an ihre Verwerthung. An dem seit Jahrhunderten gewohnten technischen Verfahren änderten sie nichts, wie sie auch an der überlieferten heimischen Construktion gerne festhielten; die ornamentalen Formen aber ahmten sie willig nach. Das italienische Element herrscht in den Werken der deutschen Renaissance bis zum Jahre 1550 entschieden vor, am stärksten in der dekorativen Behand-

lung des Pilasters. Er wird mit flachem Rahmen und vertieftem Felde gebildet. Zur Füllung des letzteren dienen die einer Vase emporsteigenden Ranken oder doch ein in vertikaler Richtung gewundenes Ranken- und Blattwerk (Fig. 14). Auch Grotesken werden zu gleichem Dienste benutzt, in der Mitte der Pilasterfüllung ferner ein Medaillon oder eine Raute angebracht. Ein korinthisches Kapitäl, mehr oder weniger frei entworfen, krönt den Pilaster und die Säule, welche gern die Form einer Candelabersäule (Fig. 15) annimmt. Der unterste Theil des Schaftes empfängt eine ausgebauchte Gestalt und als Schmuck einen Kranz aufstehender Blätter. Behält der cannelirte Säulenschaft die übliche Form, so umgibt man ihn doch wenigstens am unteren Theile mit einem hohen Bande, welches gleichfalls mit Ranken und Blattwerk geziert wird. Das Thor am Georgsflügel des Dresdener Schlosses (Fig. 16), das Thor im Tübinger Schloßhofe und andere Portale bringen diese Dekorationsweise am klarsten vor die Augen. Die Vorbilder für diese ganze Dekorationsweise wurden aus Oberitalien geholt, insbesondere bot die venetianische Bronzeplastik die unmittelbaren Vorbilder. Die Flaggenhalter am Marcusplatze, die Säulen an einem Altare in S. Zeno in Venedig, die zahlreichen Bronzecandelaber kommen sofort in die Erinnerung, wenn man die ältesten Schmuckglieder der deutschen Renaissance erblickt. Bei einer sorgfältigen Durchmusterung oberitalienischer Kapellen würde man auf die Hauptquelle, aus welcher die nordischen Künstler ihre Anregungen schöpften, stoßen.

Allmälich wurden aber immer weitere Kreise von der neuen Strömung ergriffen. Sie dringt zu den handwerksmäßig ausgebildeten Werkmeistern und befreundet auch diese mit den Renaissanceformen. Freilich so wie sie aus Italien herüberkamen, konnten sie nicht verwerthet werden. Sie mußten sich eine kräftige Umwandlung, welche der Sitte und der Anschauung der weiteren Volkskreise entsprach, gefallen lassen. Von der späten Gothik her war man weder an das flache Relief, noch an das feinzierliche Blattornament gewöhnt; um so tiefer hatte sich die Sitte eingebürgert, bei größeren Werken die mannigfachen Handwerke zu regstem Wetteifer aufzufordern. Auf diesem Wege erfolgte ein natürlicher Austausch der verschiedenen technischen Weisen. Auch jetzt kam es wieder zu einem solchen. Da ferner

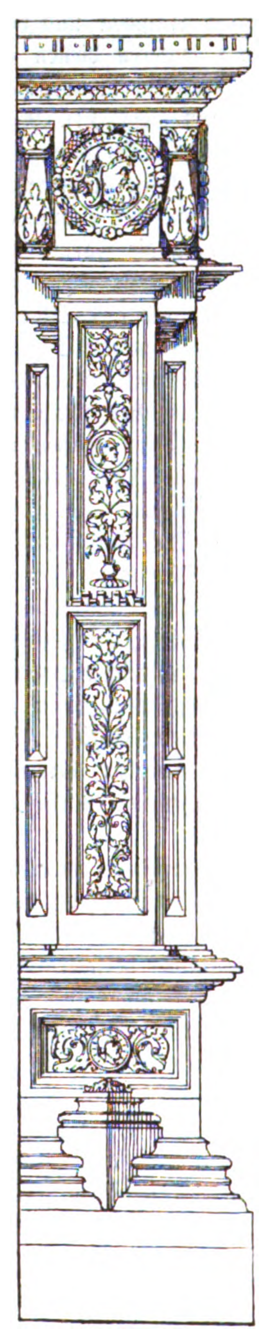


Fig. 14.

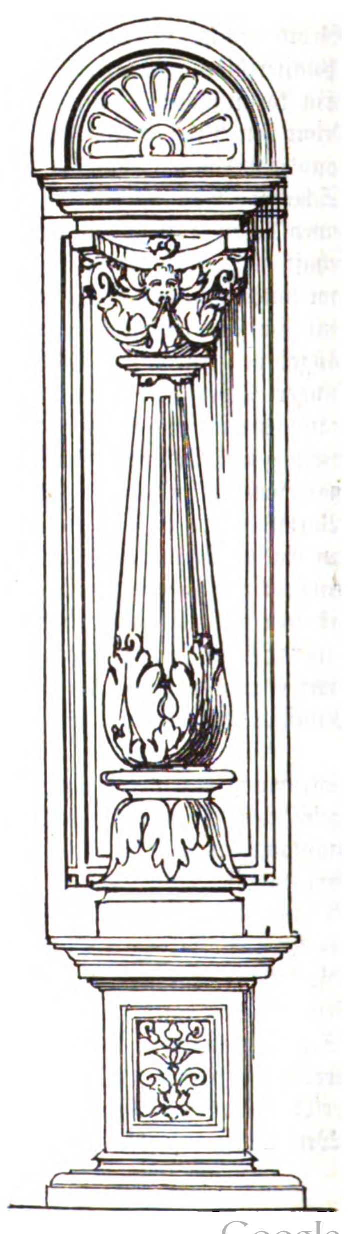


Fig. 15.

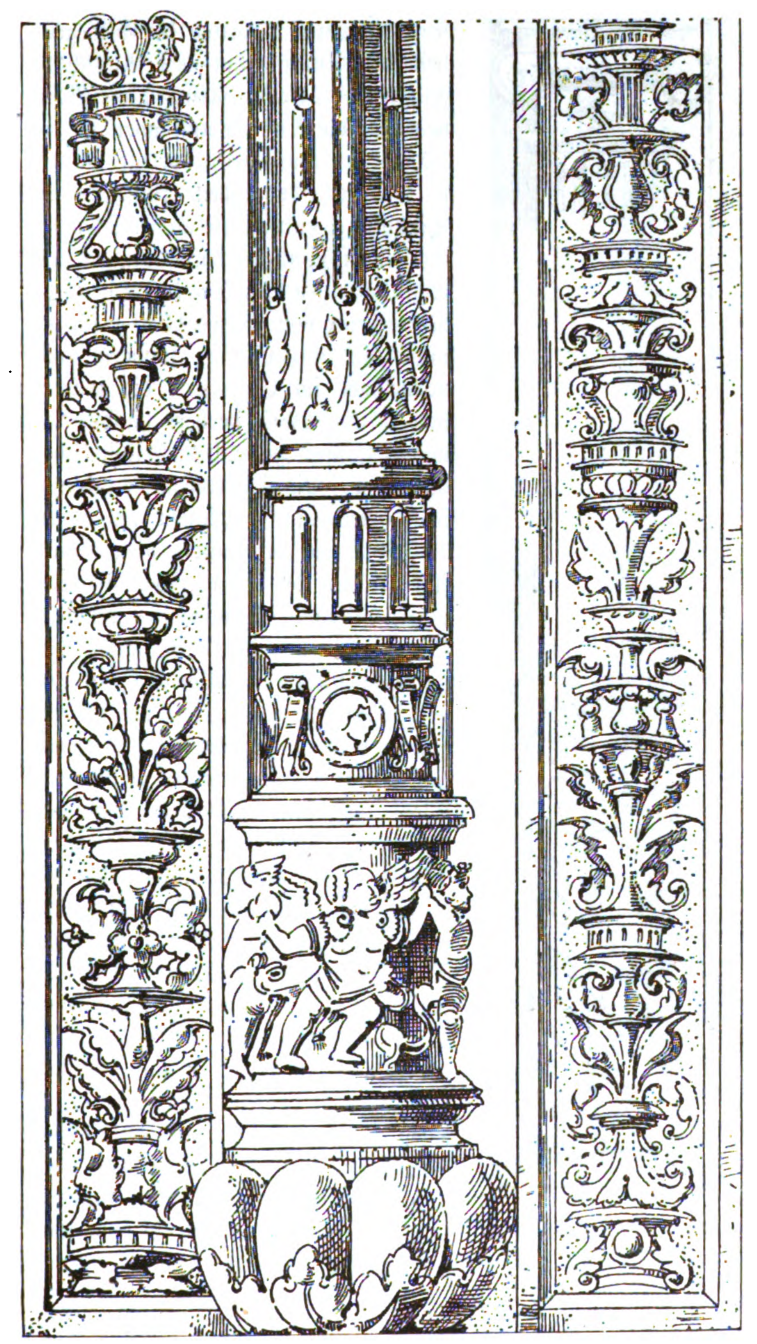
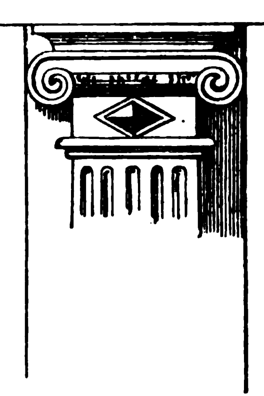


Fig. 16.



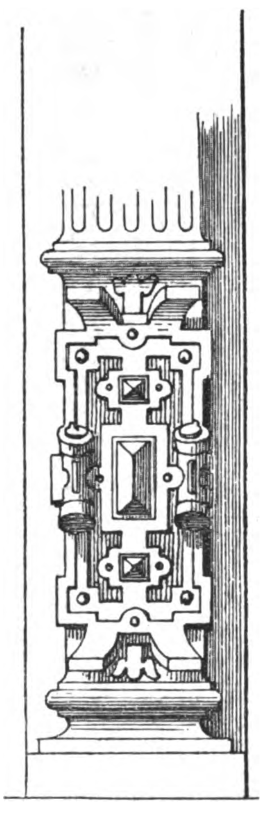


Fig. 17.
Vom Friedrichsbau in Heidelberg.

bei dekorativen Arbeiten die Gediegenheit der Ausführung den Ausschlag gibt, jedenfalls zum Gelingen das Beste beiträgt, die Ausführung aber in die Hände der Handwerker gelegt wurde, so drückten diese den künstlerischen Schöpfungen unwillkürlich den Stempel ihrer eigenthümlichen Anschauungen und Empfindungen auf. Die ältere deutsche Renaissance von 1520—1550 erscheint nicht nur italienischer, sondern auch vornehmer im Charakter, die spätere von 1560—1600 derber, handwerksmäßiger, aber zugleich volksthümlicher im Wesen. Die eingetretene Wandlung im Formensinne bezeichnet am besten die Art, wie die spätere Renaissance sich zu den der italienischen Bronzeplastik entlehnten Ornamenten verhielt. Sie machte mit der Uebernahme des ursprünglichen Metallwerkes in die architektonische Dekoration, wie es dem ehrlich biedern Handwerksgeiste ziemt, vollen Ernst. Das platt geschlagene Blech, das sich dann leicht krümmen und biegen läßt, eine große Elastizität aufweist, mit Nägeln und Nieten befestigt wird, bildet den Grundstoff zu der Ornamentik der spätern Renaissance. Das sogenannte Rollwerk (Fig. 17) herrscht ganz entschieden vor und drängt das Blattwerk zurück. Auch jetzt wird der untere Theil der Säule gewöhnlich von dem oberen cannelirten durch einen Ring abgetrennt und selbständig behandelt. Als Schmuck dienen aber nicht mehr Ranken und Blätter, sondern breite plattgeschlagene, an einzelnen Enden aufgerollte Bänder, mit Recht mit

einem Metallbeschlage verglichen und an die Herkunft aus der Schmiedewerkstätte deutlich erinnernd. Solche Metallbeschläge schmücken auch die Basen der Pilaster (Fig. 18), sie kehren als Rollwerk oder als volutenförmig gekrümmte flache Bänder in

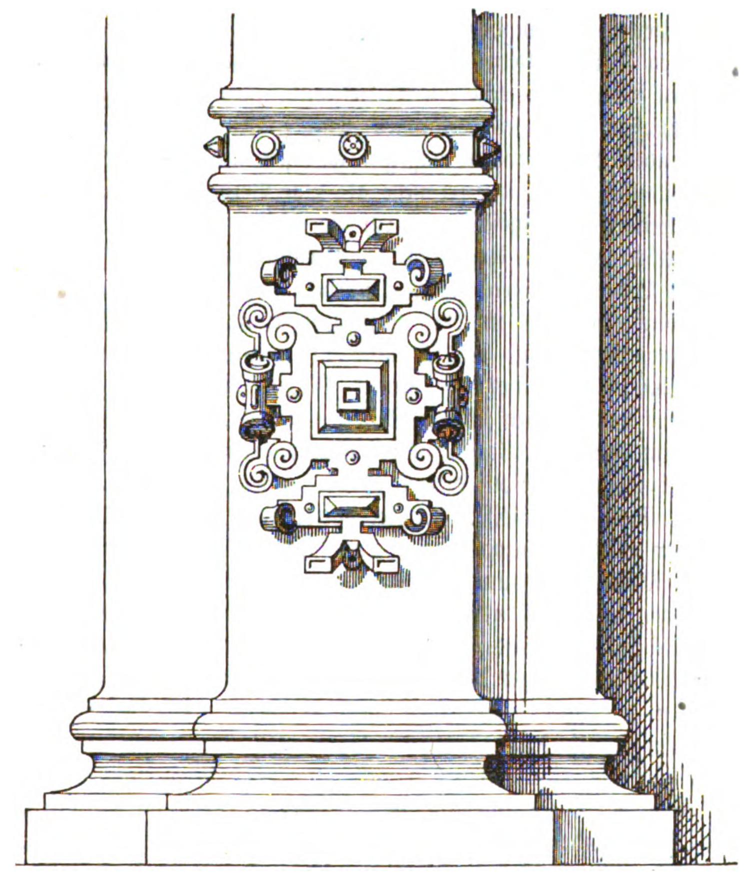


Fig. 18.
Vom Friedrichsbau in Heidelberg.

Friesen und Feldern wieder und säumen die Giebel ein. Mit der Verkümmerung des Laubornamentes hängt offenbar die jetzt beginnende größere Vorliebe für die ionischen Kapitäle zusammen, deren Voluten mit dem Rollwerke verwandt sind. In wirksamem Gegensatze zu dem gewundenen und gekrümmten Orna-

mente krönen dann starre Körper, wie Obelisken, Pyramiden, die Bauten und architektonischen Zierwerke.

Die weite Verbreitung des Rollwerkes und des Plattbandes in der architektonischen Dekoration besitzt ihr Gegenbild in der gleichzeitigen Herrschaft der sogenannten Cartouche oder des Zierschildes in den graphischen Künsten. In ihrer ausgebildeten Form besteht die Cartouche aus zwei in einander gesteckten Rahmen, welche ein Mittelschild, auch Spiegel genannt, umschließen. Der eine Rahmen zeigt plattgeschlagene Bänder, der andere durchgezogene dagegen gebogene aufgerollte Voluten. Gewöhnlich wird die Cartouche als eine Verbindung von Eisen- und Lederwerk aufgefaßt. Durch die platten Eisenbänder wäre, so erklärt man den Ursprung des Zierschildes, ein weiches, biegsames Lederband durchgezogen worden. Ist der Ursprung der Cartouche wirklich in der plastischen Kunst zu suchen? Wir begegnen ihr zuerst, freilich noch in unentwickelter Gestalt in Burgkmeirs Triumphzuge Kaiser Maximilians. Hier tragen einzelne Herolde auf hohen Stangen Tafeln, welche an einer oder an mehreren Seiten von einem volutenartigen Griffe begrenzt werden. Von diesem Griffe gehen flatternde Bänder aus. Das nächstälteste Beispiel datirt vom Jahre 1525. Das Kölner Museum bewahrt eine mit dieser Jahreszahl und mit dem Namen Johann Hilman beschriebene Glastafel, deren Rahmen auf allen vier Seiten in der Mitte ein gerolltes, übergreifendes Band zeigt. Auch einzelne Ornamentstiche Aldegrevers (B. 206; 258) zeigen den Uebergang vom Blattwerke zu platten, breiten, wie aus Leder gearbeiteten Bändern. Jedenfalls hatte man in Deutschland längst die Cartoucheform angebahnt, ehe sich hier die eigentliche Cartouche von den Niederlanden aus verbreitete, wo sie angeblich von Cornelis Floris um die Mitte des Jahrhunderts erfunden wurde. Dieser Anspruch wird von der Erzählung Vasaris[11]) hergeleitet, Cornelis Floris, der Bruder des Malers Franz Floris, habe zuerst in Flandern die groteske Dekoration eingeführt (**prima la condotto in Fiandra il modo di fare le grottesche**). Vasaris Erzählung wird durch ein von Cornelis Floris 1556 herausgegebenes Werk bestätigt. Er ließ von Hieronymus Cock eine Reihe von „Inventionen“ (Veelderley veranderingen van grotessen ende compertimenten ghemackt tot dienste van alle die conste beminnen

ende ghebrucken) stechen und drucken. Diese Zeichnungen besitzen in der That den Charakter der Grotesken. Es fehlen weder das spielende architektonische Gerüste, noch die an Fäden herabhängenden Reifen, Körbchen, Blumen, noch die kleinen auf Kelchen sitzenden oder an das Astwerk sich lehnenden kleinen Satyrn. Aber das in den italienischen Grotesken leicht bewegliche, zierliche Gerüste erscheint platt und breit gedrückt, an die Stelle der fein gewundenen Stäbe sind Halbkreise, im rechten Winkel sich brechende Leisten getreten. Noch ist die Natur der Groteske nicht vollständig verwischt, aber bereits der Uebergang zum Cartouchestil gefunden. Bei den Nachfolgern des Cornelis Floris beobachten wir, wie das zierliche Gehänge, die Blumen und Früchte, der figürliche Schmuck immer mehr schwindet, das in den verschiedensten Richtungen gebogene und geschnittene platte Band immer stärker sich vordrängt, bis es zuletzt ausschließlich als reine Cartouche herrscht. Das ursprüngliche Flächenornament verwandelt sich in ein plastisches Zierwerk und gewinnt Eingang in der dekorativen Architektur.

In der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts merkt man wenig von den Anregungen, welche die deutsche Kunst der italienischen Renaissance verdankte. Die ornamentale Ausstattung der großen und kleinen architektonischen Werke zeigt stärkere Selbständigkeit, aber auch größere Einheit. Die nationale Phantasie, vorwiegend im Kunsthandwerke gepflegt, von zünftigen Kreisen getragen, hat den Sieg errungen. Erst gegen den Schluß des Jahrhunderts tritt eine neue Wandlung ein, zugleich eine Trennung der reinen Architektur von den dekorativen Künsten. Die Baumeister erwerben eine umfassendere Bildung, lernen persönlich italienische Werke kennen, treten überhaupt wieder zur italienischen Renaissancekunst in nähere Beziehungen. Damit ändert sich auch der Charakter ihrer Schöpfungen. Das antikisirende Element, die in der italienischen Architektur herrschenden Regeln gewinnen erneuerte und verstärkte Geltung. Die dorische Säule und das auf ihr lastende Gebälke mit Metopen und Triglyphen hält seinen Einzug, die richtige Aufeinanderfolge der Säulenordnungen, so daß auf die dorische Ordnung die ionische und korinthische gestellt wird, erscheint genau beobachtet. Das Blattwerk kommt wieder mehr zu Ehren, mit ihm der reichere figürliche Schmuck. Die Füllungen der

Sockel zeigen jetzt gewöhnlich Masken oder Löwenköpfe, den Pilastern treten Hermen vor. Mit Vorliebe wurde der Quaderbau gepflegt, eine Art Rustica an den Säulen und Pfeilern eingeführt. Dieselben setzen sich aus einzelnen Stücken zusammen, von welchen stets das eine vorspringt, das andere eingezogen wird. Durch Bänder befestigte Säulenschäfte kannte man schon früher, immerhin wurden die letzteren als eine Einheit gedacht. Nun tragen sie aber das Gepräge äußerlicher Zusammenfügung aus einzelnen Quadern. Der Rusticaeindruck wird noch durch ein wellenförmiges Ornament, das sich über die ganze Fläche hinzieht, verstärkt. Auch die Giebelform wird nach italienischem Muster verändert, sie ist weniger steil, führt die Schenkel nicht bis zum Scheitel fort, sondern schneidet sie ab und schiebt eine Vase oder sonstigen figürlichen Schmuck zwischen dieselben.

Nur scheinbar kehrt die deutsche Renaissancearchitektur am Ende ihrer Entwickelung zu ihrem Anfange zurück. Dort geschah die Anlehnung an die italienischen Vorbilder in naiver Weise, jetzt ist sie verständig berechnet und darum leicht der Gefahr trockener Nüchternheit ausgesetzt. Die Gefahr wäre noch gestiegen und für die ganze deutsche Kunst verhängnißvoll geworden, wenn das Kunsthandwerk sich der großen Architektur auf ihrem Wege blindlings angeschlossen hätte. Zum Glücke verzichtete es nicht auf seine Selbständigkeit und schlug nicht unvermittelt eine entgegengesetzte Bahn ein. Es vermehren sich die Ornamentmotive, Ranken und Laubwerk stellen sich wieder häufiger ein, auch das gewundene Tau wird oft benützt, die platten Bänder verschwinden, die Anklänge an Schmiedearbeit verhallen. Der wichtigste Unterschied zwischen den älteren dekorativen Werken und jenen, welche seit dem Ende des sechszehnten Jahrhunderts erstehen, liegt in der größeren, bis zum Derben gesteigerten Kraft der Linien, in der stärkeren Profilirung der Formen, in der reicheren Ausstattung aller Glieder. Es geht jetzt ein entschieden plastischer Zug durch die ganze Dekoration. Die Rahmen, die Füllungen, das Rollwerk, soweit es noch seinen Platz behauptet, das Laub, die wieder zahlreicher auftretenden Figuren, welche die Säulen oder Pilaster vertreten, an den Seiten der Giebel sich lagern, die Friese beleben, die viel größere Körperlichkeit aller Ornamente, alles weist auf die Hand des Bild-

hauers hin. Wurde man früher an die technische Weise bald des Schmiedes, bald des Schreiners, bald des Holzschnitzers erinnert, griff das graphische Ornament in die anderen Kunstzweige ein, so empfängt die Dekoration seit dem Schlusse des sechszehnten Jahrhunderts — und dieser Zug nimmt in dem folgenden Zeitalter noch zu — einen vorwiegend plastischen Charakter. Wir stoßen auf keinen schroffen Bruch mit der bisher giltigen Weise, sondern nur auf eine bald leisere, bald kräftigere Umwandlung desselben. Die Spuren des zurückgelegten Weges bleiben stets sichtbar. Zwischen dem Nürnberger Rathhause Holzschuhers und selbst dem Augsburger Rathhause des Elias Holl einerseits und zwischen der Façade des Bremer Rathhauses sucht man vergeblich nach einem Verbindungsgliede. Hält man dagegen die in der Zeit 1600 bis 1620 beliebtesten Ornamente mit jenen zusammen, welche in den Jahren 1550 bis 1580 vorherrschten, so erkennt man deutlich, wie jene aus diesen allmälich herauswuchsen. Diese stetige Entwickelung fügt zu den vielen früher gegebenen Beweisen einen neuen hinzu, daß der Schwerpunkt der deutschen Renaissance in den dekorativen Künsten ruht. Ihre Lebenskraft, ihr Wurzeln im Volksthum allein machten die lange Lebensdauer möglich und gestatteten einen wiederholten Formenwechsel, ohne den Kern zu tödten.

Zu einer abwägenden Vergleichung der deutschen Renaissance mit der französischen bieten sich geringe Anlässe. Die letztere hat eine andere Entwickelung genommen; wie sie nicht von gleichen Voraussetzungen ausgeht, so strebt sie auch nicht gleiche Ziele an. Die französische Architektur des sechszehnten Jahrhunderts überragt in Bezug auf die Regelmäßigkeit der Anlage, auf die Symmetrie des Aufbaues, auf den monumentalen Charakter weithin die deutsche Renaissance. Unter dem Einflusse des glänzenden Königthumes hat sich der Uebergang von der mittelalterlichen Burg in das Renaissanceschloß rascher vollzogen und auch der weitere Schritt zum Palaste, in welchem die Façade als fester Rahmen gedacht wird und in diesem Rahmen die Einzelglieder harmonisch vertheilt werden, bot keine großen Schwierigkeiten. Die heimischen Traditionen verschmelzen mit den neuen italienischen Mustern inniger als in Deutschland. Aber bei völliger Anerkennung dieser mannigfachen Vorzüge entgeht uns doch nicht der vornehm kühle Hauch, welcher den

meisten französischen Renaissancewerken entströmt und sie weniger anheimelnd macht, als die deutschen, weniger einheitlichen, aus verschiedenen Elementen locker zusammengefügten Bauten. In der deutschen Renaissance spielt die Dekoration eine viel größere Rolle, greift das Kunsthandwerk mit seinen mannigfachen technischen Weisen, seinen Gewohnheiten und Liebhabereien in die Bauformen kräftiger ein. Dadurch vermehren sich die Beziehungen zu dem Volksthume und seinem besten Vertreter, dem bürgerlichen Stande.

Der französische Ornamentstich des sechszehnten Jahrhunderts hat bei weitem nicht die gleiche Bedeutung wie in Deutschland. Eine Künstlergruppe entsprechend jener unserer deutschen Kleinmeister sucht man dort vergeblich. Das darf als Wahrzeichen für die Gegensätze, welche im Kunstleben Frankreichs und Deutschlands herrschend auftreten, gelten. Man kommt schließlich immer darauf zurück, daß in Deutschland die Kunst aus dem bürgerlichen Hause hervorgeht und in diesem seine liebste Heimat findet, während die französische Renaissance von den vornehmen Kreisen getragen wird und deren glänzende Lebensweise am treuesten wiederspiegelt.

Ganz anders stellt sich das Verhältniß der niederländischen Renaissancekunst zur deutschen. Der Entwickelungsgang ist bei den stammverwandten Völkern der gleiche.[12]) Auch in den Niederlanden bewahren besonders im Privatbaue die gothischen Traditionen eine merkwürdige Langlebigkeit. Das in der Fronte schmale, mit einem abgetreppten Giebel geschmückte Haus erscheint noch im siebzehnten Jahrhunderte, wie die Straßen von Brügge, Antwerpen, Dordrecht u. a. beweisen, in den Niederlanden heimisch. Die italienischen Einflüsse wirken auch in den Niederlanden in der ersten Renaissanceperiode (1520 bis 1550) am stärksten. Trotz der unmittelbaren Nachbarschaft übt Frankreich keinen nennenswerthen Einfluß. In einem Falle hören wir, daß ein französischer Architekt den Plan zu einer Façade zeichnet. Die Statthalterin Margaretha von Oesterreich ließ durch Guyot de Beauregard aus Bresse die Risse zu ihrem Palaste in Mecheln (1517) entwerfen. Aber die Ausführung wurde doch einem Niederländer anvertraut. Wie die deutschen Künstler empfingen auch die Niederländer ihre wichtigsten Anregungen aus Oberitalien und verknüpften sie in ähnlicher Weise

mit der heimischen, gothischen Tradition. Kräftige Steinkreuze theilen die hohen, geradlinig abgeschlossenen Fenster; selbst wenn an Stelle der Giebeltreppe Voluten treten, werden dieselben in Erinnerung an die gothische Bausitte mit Krabben besetzt. Die Säulen sind cannelirt, am unteren Theile von einem verzierten Bande umschlossen oder auch als Candelabersäulen gestaltet. Im Ornament herrscht Laubwerk und die Groteske vor. Diese schmücken die Füllungen der Pilaster, die Felder der Sockel, die Beschläge der Säulen und ziehen sich, zuweilen mit italienischen putti untermischt, an den Friesen hin. Eigenthümlich ist der niederländischen Frührenaissance das Muschelornament, die Vorliebe für Flachbogen und kräftige Consolen. Wie in Deutschland blüht auch in den Niederlanden während des sechszehnten Jahrhunderts der Holzbau und leiht der Steinarchitektur einzelne seiner Formen, wobei natürlich die verschiedene Provinzialsitte Abweichungen hervorruft. So ist z. B. der herabhängende Zapfen (carotte) an den Pfeilern und Einkerbung der letzteren eine vlämische Eigenthümlichkeit, welche in Holland nicht wiederkehrt, wohl aber durch vlämischen Einfluß nach dem Rheine verpflanzt wird.

Um die Mitte des Jahrhunderts ändert sich auch in den Niederlanden die Dekorationsweise. Das platte Band, das Rollwerk, der schmiedeartige Beschlag, die Cartouche gewinnen die Herrschaft, die Giebelstufen verwandeln sich in Voluten, Obelisken krönen den Bau. Gegen das Ende des Jahrhunderts wechselt wieder der Stil. Während einerseits sich wieder eine größere Annäherung an die italienische Renaissance vollzieht, das dorische und ionische Kapitäl in Aufnahme kommen, die regelmäßige Aufeinanderfolge der Säulenordnungen beobachtet wird, steigert sich andererseits die Freude an derbkräftigen Formen. Pfeiler und das untere Stockwerk überhaupt werden als Rustica behandelt, der Ziegelbau durch Einfassung der Fenster und Mauerecken mit Quadern für das Auge verstärkt. Auch darin offenbart sich die Uebereinstimmung mit der deutschen Renaissance, daß architektonische Zierwerke: Grabmäler, Epitaphien, Tabernakel, Chorstühle u. s. w. die glänzendsten Stilproben bieten.

Der gleichartige Entwickelungsgang der dekorativen Kunst in den Niederlanden und in Deutschland weist auf ihren gesetz-

mäßigen Ursprung in der Stammesphantasie hin. Hätte der Zufall oder der persönliche Eigenwille die Kunstrichtung gelenkt, so würden unmöglich die beiden Völker so eng verwandte Ziele auf nahezu gleichen Wegen angestrebt haben. Die niederländische Renaissance besitzt für die deutsche Kunst noch eine weitere Bedeutung. Unter günstigeren Verhältnissen emporgewachsen, von einem reichen, selbstbewußten Volke getragen, hat sie die einzelnen Entwickelungsstufen rascher erklommen und ihnen einen schärferen Ausdruck verliehen. Dadurch wurde sie für weite deutsche Kreise unmittelbares Vorbild. Während ferner im siebzehnten Jahrhunderte die deutsche Kunstpflege bald erlahmte, nahm dieselbe in den Niederlanden einen weniger gestörten Fortgang. Als dann nach endlich wiederhergestelltem Frieden gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts die Kunstfreude und die Baulust in Deutschland wieder erwachten, konnte man an die stammverwandte niederländische Kunst unmitelbar anknüpfen und von dort mannigfache Anregungen holen. Die persönliche Tüchtigkeit der Kunsthandwerker war trotz des Krieges in Deutschland nicht völlig erstorben. Im engsten Kreise des bürgerlichen und Familienlebens hatte sie sich erhalten. Sie wurde am Schlusse des Jahrhunderts mit Erfolg wieder aufgerufen. Die deutsche Renaissance, als dekorative Kunst erfaßt, feierte ihre Wiederbelebung. Die ornamentalen Formen hatten sich in der Zwischenzeit allerdings geändert, der Zuschnitt des Lebens, der Geschmack und die Kunstrichtung einen theilweisen Wechsel erfahren. Aber die unverwüstliche Kraft des deutschen Kunsthandwerkes erprobte sich von neuem, die dekorativen Künste erstrahlten abermals in hellem Glanze. Ohne die deutsche Renaissance ist die deutsche Barock- und Rococodekoration nicht denkbar.

Erläuterungen und Belege.

1) Die übersichtliche Kenntniß der deutschen Renaissance darf bei der weiten Verbreitung, welcher sich Lübkes Buch: Geschichte der deutschen Renaissance in Deutschland, 2. Aufl. 1882 und das große Sammelwerk: Deutsche Renaissance. Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Dekoration und Kunstgewerbe in Originalaufnahmen, herausgegeben von Ortwein u. A. (Leipzig, Seemann) erfreuen, wohl vorausgesetzt werden. In diesem Aufsatze werden nur einzelne Charakterzüge, allerdings nach meiner Ansicht die wesentlichen hervorgehoben; eine Beschreibung und Aufzählung der Einzelwerke lag nicht in meiner Absicht. Dem Aufsatze liegt ein im Jahre 1878 im Leipziger Kunstgewerbeverein gehaltener Vortrag zu Grunde.

2) Die sog. Tulpenkanzel im Dome zu Freiberg im Erzgebirge vom Jahre 1480. Vgl. das überaus sorgfältig von Dr. R. Steche redigirte Werk: Beschreibung und Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreiches Sachsen. Drittes Heft S. 34. Das älteste bis jetzt bekannte, in neueren Renaissanceformen gehaltene Bauwerk ist die Dekoration der Fuggerschen Grabkapelle in der Annakirche in Augsburg vom Jahre 1512. Die aus farbigem Marmor hergestellten Bogenstellungen und Felderfüllungen, die Behandlung der Pilaster, das Muschelornament in den Nischen weisen auf einen venetianischen Ursprung hin. Der Grabkapelle stehen im Alter am nächsten: das Denkmal des Kurfürsten Gemmingen im Mainzer Dome 1514, das Portal der Salvatorkapelle in Wien 1515, die Grabplatte der Familie Wickering in der Marienkirche zu Lübeck 1518. In Belgien öffnen den Reigen der Renaissancewerke der Palast der Erzherzogin Margaretha in Mecheln 1517 und das prachtvolle Denkmal des Grafen Engelbert II. von Nassau in Breda 1525. Aus den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts mehren sich allerorten die Beispiele des Renaissancestiles.

3) Vgl. A. Lichtwark: Die Kleinmeister als Ornamentisten. Leipziger Doctordissertation 1885.

3) Ausgabe von Ad. von Keller in der Bibl. des litterarischen Vereins in Stuttgart Bd. CV. S. 189.

4) Zimmerische Chronik, herausg. von Barack, 4. Bd. S. 140.

5) Endres Tuchers Baumeisterbuch der Stadt Nürnberg 1464—1475. (Bibl. des litter. Vereins in Stuttgart. Bd. LXIV) S. 295 ff. Vor Ankunft des Kaisers wurden die Tische und Bänke in der Burg überhobelt, in die Gänge und Kammern

eiserne Leuchter, in die letzteren auch „prunzscherben" gestellt. In des Kaisers Gemach kam ein weiß verzinntes „pecklein". Das Bettzeug, sowie Kessel und Bratspieße wurden von Juden entlehnt.

6) Ausgabe von Ad. von Keller (Bibl. des litter. Vereins in Stuttgart Bd. CV.) S. 339. Unter Krause ist ein henkelloses cylindrisches Trinkgefäß mit einem kurzen eingezogenen Halse und ausladendem Rande zu verstehen. Der Name ist noch heute in Norddeutschland (Krus, Krug) bekannt und z. B. in Berlin für Einmachgläser gebräuchlich. Engster oder Angster ist eine Trinkflasche mit langem engem Halse und Trompetenmunde, wie er auch am Lekythos vorkommt, Kuttrolf (mh. guterolf, gutrer) gleichfalls ein Wasserkrug mit engem Halse.

7) Auch in Frankreich nahm z. B. Franz I. einen so unmittelbaren Antheil an seinen architektonischen Unternehmungen, daß man ihn füglich den Baumeister von Fontainebleau nennen könnte.

8) Vgl. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des K. Sachsen. Sechstes Heft, und G. Wustmann, Der Leipziger Baumeister Hieronymus Lotter 1875. S. 47.

9) Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des K. Sachsen. Drittes Heft. S. 39.

10) Vgl. C. Lochner, Der norddeutsche Holzbau in seiner geschichtlichen Entwickelung. Leipzig 1885. Diesem sorgfältig gearbeiteten Buche sind die Figuren 10—14 entlehnt.

11) Vite, ed. Sansoni VII. 589.

12) Vgl. die Renaissance in Belgien und Holland. Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur und Kunstgewerbe in Originalaufnahmen. Gezeichnet und herausgegeben von F. Everbeck und A. Neumeister. Leipzig bei Seemann 1885.

14.

Rembrandt und seine Genossen.

Ein alter guter Glaube lehrt uns, daß mächtige politische Ereignisse, große nationale Kämpfe, welche die Entwickelung der Menschheit in ungewohnte Bahnen lenken und den Völkern neue Aufgaben und Ziele zuweisen, auch auf die Phantasie einen nachhaltigen Einfluß üben, Wesen und Richtung der Kunst mitbestimmen. Um keinen Preis möchten wir diesen Glauben missen. Er versöhnt uns mit den wilden äußeren Kämpfen, welche dadurch gleichsam in den Dienst von humanen Ideen gestellt werden; er hebt auf der anderen Seite die künstlerische Beschäftigung über das Zufällige und Unbedeutende empor, indem er sie mit dem wechselvollen öffentlichen Leben enge verknüpft. Doch nicht allein wegen seiner trefflichen Wirkungen hegen wir den Glauben; auch die Erfahrung scheint für seine Wahrheit einzustehen. Wir setzen die Griechensiege über die Perser mit der Blüthe der athenischen Kunst in eine unmittelbare Verbindung, und rücken die Kreuzzüge und den höchsten Aufschwung mittelalterlicher Poesie nahe an einander. Der sogenannten Emancipation des dritten Standes in Nordfrankreich während der Dauer des zwölften Jahrhunderts folgt die Begründung des gothischen Stiles auf dem Fuße nach, ebenso wie sich der Sieg des Zunftwesens in der altdeutschen Malerei wiederspiegelt. Und was von den alten Zeiten gilt, das offenbart uns auch die Geschichte jüngerer Tage. Wir bannen unwillkürlich Lessings Gestalt in den Kreis Friedrichs des Großen und lehnen an die Freiheitskriege die Ausbildung unserer romantischen Poesie an.

In einem einzigen Falle entwickelt sich wenigstens scheinbar die Kunst eines Volkes abseits von den Ereignissen, welche die große Welt bewegen, bildet das Phantasieleben einen argen Winkel zu dem politischen Dasein derselben Nation. Es ist die holländische Kunst des siebzehnten Jahrhunderts gemeint. Und

doch möchte man gerade bei dieser eine unmittelbare Wechselwirkung zwischen der Phantasie und dem politischen Sinne am ehesten vermuthen, hier es ganz natürlich finden, daß die Kunst willig den Spuren des nationalen Lebens folgt. Kaum ein Menschenalter trennte die großen holländischen Maler von den Gründern und Vertheidigern der niederländischen Freiheit. Keine Reihe wichtiger Ereignisse hatte sich zwischengeschoben, welche die Erinnerung an die glorreichen Thaten der Väter abschwächen konnten. Noch lebten zahlreiche Zeugen wenigstens des Ausganges des Kampfes, der 1568 begonnen erst 1609 durch einen vorläufigen Waffenstillstand abgeschlossen wurde. Die Nachwehen des Krieges, die Früchte des Sieges haben die in den ersten Jahren des siebzehnten Jahrhunderts geborenen Künstler, die Rembrandt und van der Helst, die Terburg und Dou, die Metsu und Brower selbst erfahren. Wie berechtigt ist demnach die Erwartung, daß diese erfüllt sind von großen und kühnen Gedanken und nichts anderes im Sinne haben als die Verherrlichung der heimischen Helden. Wir erblicken aber das Gegentheil. Besenstiele und Kupferkessel, Atlaskleider und Tuchwämmser, zechende Bauern und marktschreierische Zahnbrecher, Gemüsehändlerinnen und Spitzenklöpplerinnen bilden das Ideal holländischer Maler; friedfertige Bürgerschützen, runzelige Frauen, langweilige Schreibmeister, Zunftvorsteher und andere Kirchthurmgrößen fesseln ihr Interesse. Höchstens die Vorliebe für die Marinemalerei könnte man auf einen nationalen Zug zurückführen.

In einem Lande, wo die Hälfte der Bewohner nach Temples Zeugnisse[1]) in Barken lebt, wurde mit Recht das Wasserelement als eine zweite Heimat geliebt. Ein Volk, das Seemannsausdrücke sprichwörtlich gebraucht und als Begrüßungsformeln anwendet, die Münzembleme[2]) der Schiffahrt entlehnt, politische Parteien nach Fischen und Fischerwerkzeugen die Kabeljaauwschen und Hoeckschen tauft, fand natürlich Flotten und Küsten und Meeresweiten auch für das Auge anziehend und würdig, durch die Kunst verherrlicht zu werden. Willem van der Velde und seine Nachfolger zeigen sich vom nationalen Geiste berührt. Die Anschauungen der anderen Künstler aber reichen über den Kreis des privaten Daseins, des gewöhnlichen Werktaglebens nicht hinaus. Als ob das kleine selbstsüchtige Ich

mit seinen groben Genüssen und materiellen Freuden den Mittelpunkt der Welt bildete, so geben sich die holländischen Maler in ihren Werken. Da wird geraucht und getrunken, geprügelt und karessirt, gespielt und gesprungen, mitunter gar artig und vergnüglich, aber auch so eifrig und ausschließlich, daß man glauben muß, seit Adam hätten die Menschen nur diese Aufgabe gehabt und gekannt. Die Beschränktheit der holländischen Maler, ihre Beharrlichkeit in der Schilderung des Kleinen und Gewöhnlichen verringert in den Augen Vieler den Werth ihrer Gemälde und gab auch die Veranlassung, der holländischen Malerei eine untergeordnete Stellung in der Kunstgeschichte anzuweisen. Man glaubt nicht recht an ihre zeitliche Entwickelung, an ihre naturgemäße Gliederung in Lokalschulen, welche alle durch einen gemeinsamen nationalen Hintergrund zusammengehalten werden. Ganz willkürlich werden die Künstler nach den Gegenständen, welche sie vorwiegend gemalt haben, gruppirt, als Maler des „höheren oder niederen Genres", je nachdem ihre Figuren Seidenkleider oder Zwilchkittel tragen, als Landschafts- und Marinemaler verzeichnet. Eine ähnlich oberflächliche, überdieß nicht einmal zutreffende Eintheilung wurde gegenüber der künstlerischen Thätigkeit anderer Völker nicht versucht. Hier läßt man die Kunst aus dem nationalen Boden herauswachsen, entdeckt landschaftliche Einflüsse und gewahrt, wie sich im Laufe der Zeiten Glied an Glied fügt. Aber freilich, die holländische Malerei erscheint gewöhnlich nur als ein Abfall von der früheren Macht und Größe der Kunst. Erst mit dem Absterben des idealen Stiles am Ende des sechszehnten Jahrhunderts, seitdem die Fähigkeit verdorben war, das Reine und Ewige zu schauen, und der Muth gesunken, mit der schöpferischen Natur zu wetteifern, drängte sich das verächtliche Kleinleben der Menschen als künstlerisches Motiv in den Vordergrund. Ein gleißnerischer Farbenglanz verhüllt das Gedankenlose und Formwidrige der Schilderung. Aber gerade die Virtuosität in der Behandlung des Colorites ist das bedenklichste Zeichen geistiger Schwäche. Sie erinnert an das Schicksal einer anderen, der musikalischen Kunst, in welcher gleichfalls, als die wahre geniale Kraft verloren gegangen war, die technische Künstelei das Feld beherrschte. Das Virtuosenthum offenbart überhaupt nichts Schöpferisches, sondern eine Erschöpfung.

Wären nur die Männer, welche zuerst den Widerwillen gegen die holländische Kunst kundgegeben, den Haß gegen dieselbe gepflanzt haben, zuverlässige Richter, spräche sich in deren Verdammungsurtheile nur die ästhetische Entrüstung gediegener Idealisten aus und nicht die Abneigung in der Versailler Hofluft parfümirter und gepuderter Köpfe gegen die ungeschminkte, ehrliche Natur!

Die namentlich früher gangbare Meinung von dem geringen Werthe der holländischen Malerei beruht vorzugsweise auf den Ueberlieferungen, die sich von dem Leben und Wirken der niederländischen Künstler bei den Schriftstellern des vorigen Jahrhunderts erhalten haben.[3]) Die letzteren sind aber keineswegs eine lautere Quelle. Es ist bekannt, daß in den letzten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts die holländische Bildung eine tiefe Wandlung erfuhr, die französische Sitte in die feineren Volkskreise eindrang, das sogenannte klassische Element in der litterarischen und artistischen Cultur sich neuerdings bemerkbar machte. Wie es häufig geschieht, daß zwei unmittelbar aufeinander folgende Perioden sich besonders feindselig begegnen, so traf es auch hier zu. Das halb französirte, halb italienisirte Geschlecht durfte die anders gearteten Vorgänger nicht anerkennen, wollte es nicht über das eigene Streben den Stab brechen. Im Interesse des Selbstschutzes wurden jene in den Schmutz herabgezogen, als Leute dargestellt, die der feineren Bildung bar aus dem Schiffbruche des Lebens nichts gerettet hatten, als die unverlierbaren Gaben der Natur, ein gesundes Auge und eine kecke Hand. Mit einer Leidenschaftlichkeit, aus welcher die offenbare Tendenz spricht, verdrehten die Kunstschriftsteller des achtzehnten Jahrhunderts, heimische und fremde, die wenigen erhaltenen sicheren Züge zu einem häßlichen Zerrbilde, mit der Leichtfertigkeit, welche im Geiste der Zeit lag, zeichneten sie statt Porträten förmliche Carikaturen.

Der arme Jan Steen z. B., der in seinen Bildern so herzlich lacht, die Schwächen der Zeitgenossen mit dem prächtigsten Humor verspottet, hat natürlich seine Heiterkeit nur in der Trinkstube gewonnen. Die Maler, welche das tolle Treiben lustiger Zechbrüder so lebendig schildern, sind selbst die ärgsten Zecher gewesen. Wie hätten sie sonst den richtigen Ton der Schilderung treffen können? Diese Annahme, daß nur an sich selbst

Erlebtes darstellbar sei, widerspricht in grober Weise den Bedingungen des künstlerischen Schaffens. Rubens ist ja auch nicht zur Hölle herabgestiegen, ehe er sein jüngstes Gericht malte und Raffael hat sich nicht erst vom Himmel sein Madonnenideal geholt. Oder um ein ganz naheliegendes Beispiel anzuführen: Ist der Tartüffe ein Spiegelbild Molières? Die holländischen Maler waren nicht immer Tugendhelden. Bredero mag wohl in seiner Komödie, der spanische Brabanter, die Farben zu dem Maler Großmaul, der sich noch am Vorabend der Gerichtssitzung, in welcher er in wenig sauberer Gesellschaft als Kläger gegen einen bankerotten spanischen Edelmann auftritt, in der Sankt Lukasgilde tüchtig bezecht hat, nach wirklichen Personen gemischt haben. Daß einzelne Maler, wie Franz Hals, Adrian Brower u. A., ein „etwas lustiges Leben" führten, mit bürgerlichen Satzungen und Sittenregeln in Streit geriethen, steht urkundlich fest. Nur dagegen muß man ernste Verwahrung einlegen, daß den holländischen Malern allein und ausschließlich Gebrechen zur Last gelegt werden, an welchen das Zeitalter überhaupt leidet und welche eben so häufig in den Künstlerkreisen anderer Völker vorkommen. Nach Polizeiberichten schreibt man keine Geschichte. Die Worte des besten Kenners der persönlichen Künstlerverhältnisse im sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderte, des italienischen Kunstforschers A. Bertolotti, passen auch auf die holländischen Maler.[4]) Der feste Zunftverband, welcher auch das Privatleben der Mitglieder streng regelte, hatte sich gelockert. Die einzelnen Künstler waren mehr auf sich selbst gestellt, durch lange Wanderschaft, wiederholten Ortswechsel der Familienzucht entwachsen. Sie brachten häufig in der Fremde erworbene Sitten oder Unsitten in die Heimat mit und erregten dadurch leicht Anstoß bei den philisterhaften Mitbürgern. Zur leichten Auffassung des Lebens lockten dann auch die unruhigen Zeiten, in welchen man des morgigen Tages nicht sicher war und Sorgenbrecher gern willkommen geheißen wurden. Die Litteratur des siebzehnten Jahrhunderts lehrt uns sattsam neben finsterer puritanischer Strenge die überströmende Lustigkeit, neben steifer Absperrung der Stände die bunte Mischung der Gesellschaftsklassen als Grundzüge des Zeitalters kennen, welches sich eben in schroffen Gegensätzen bewegte.

Am schlimmsten erging es dem größten holländischen Mei-

ster: Rembrandt. Daß ihm sein Familiennamen Harmensz geraubt wurde, kann man entschuldigen. Wir haben einen natürlichen Hang, die hervorragenden Künstler als unbedingte Größen aufzufassen, frei von jedem beengenden Bande, ihre Persönlichkeit als ihr selbstgeschaffenes Werk hinzustellen. Wenn uns auch die Familiennamen: Santi, Vinci, Buonarotti, Vecelli nicht unbekannt sind, so ziehen wir doch, jenem Hange folgsam, die Personennamen: Raffael, Leonardo, Michelangelo, Tizian vor. Aber Rembrandt verlor auch den ehrlichen Personennamen. Rembrandt war er getauft worden, wie vor ihm und nach ihm noch viele Holländer Rembrandt, Gerbrandt, Sibrandt hießen. Dennoch wurde er die längste Zeit gewöhnlich Paul genannt; man errathet wirklich nicht den Grund, es sei denn, weil er stets wenn auch ganz unpassend mit Peter Rubens verglichen und zusammengestellt wurde und zum Peter ein Paul gehört. Wie mit dem Namen ging es ihm mit den Werken. Auch diese mußten sich eine Umtaufe widerrechtlich gefallen lassen. Simson, der vom Brauthause abgewiesen wird, verwandelte sich in Galeriekatalogen in einen Adolph von Geldern, Simson, welcher den Philistern Räthsel aufgibt, in Ahasver, die Makkabäer in Hussiten; aus Abraham mit Hagar machte man eine Judenbraut, aus der Compagnie des würdigen Capitän Cocq, die aus ihrem Schützenhause auszieht, eine nächtliche Ronde.[5]) Verläumdet und vergiftet wurde endlich auch sein Charakter. Er ist ein arger Filz und Betrüger, der sich todt stellt, um höhere Preise für seine Bilder und Radirungen zu erzielen, und, selbst ohne Bildung, nur im Umgange mit gemeinen Leuten sich wohl fühlt. Ohne Uebertreibung darf man behaupten, daß von der Geburt Rembrandts in der Windmühle angefangen Alles, was von seinem Leben erzählt wird — mit Ausnahme seiner späteren Verarmung, die aber auf seinen sittlichen Charakter keinen Makel wirft, nur seinen Kunstenthusiasmus und seinen geringen praktischen Sinn beweist, erfunden und erdichtet ist.

Die falschen Grundlagen unseres historischen Urtheiles sind durch die neuere heimische Forschung endlich beseitigt worden, unsere ästhetischen Anschauungen erscheinen aber noch immer nicht frei von Trübungen.[6]) In Laienkreisen gesteht man zwar willig die stärkere Anziehungskraft der holländischen Cabinets-

bilder zu und bekennt, wenn man ehrlich ist, die größere Empfänglichkeit für dieselben als für die älteren italienischen Idealschilderungen. Aber nicht allzu häufig besitzt man den Muth, mit der Theorie von einer absolut höheren und niederen Kunst, in welcher letzteren allein sich die Holländer ausgezeichnet haben, zu brechen. Namentlich Rembrandt gegenüber schwankt vielfach die öffentliche Meinung. Wenn er doch nur idealere Gestalten gezeichnet hätte! Selbst in der Gemeinde der feinen Kunstkenner, welche für die holländische Malerei schwärmt, war eine Zeit lang Rembrandts hohes Ansehen arg bedroht. Man hatte nicht übel Lust ihn zu entthronen und Franz Hals zum Könige der holländischen Maler auszurufen. Unbestritten bleibt der Ruhm des Haarlemer Meisters als vollendeter Farbenkünstler. Den Porträten weiß er eine unmittelbar packende Lebensfülle einzuhauchen, wie kaum noch ein anderer Maler. Auch als Schulhalter überragte er wahrscheinlich Rembrandt. Das Museum zu Haarlem bewahrt ein Gemälde von Job Berck-Heyde, welches die Werkstätte (Schilderkammer) des Franz Hals darstellt. Zwanzig junge Leute sind daselbst beschäftigt, nach einem Modell zu zeichnen. So viele Schüler hat Rembrandt schwerlich zu einer und derselben Zeit um sich vereinigt. Aber alle diese Ruhmestitel wiegen leicht gegen eine Eigenschaft, welche Rembrandt und nur Rembrandt unter allen Holländern in so reichem Maße besitzt. Rembrandt ist Poet. Jedem Werke drückt er das Gepräge seiner Persönlichkeit auf. Bei aller Wahrheit der Schilderungen zeigen diese doch noch außerdem besondere Züge, welche nur auf die eigenthümliche Empfindungsweise des Künstlers zurückgeführt werden können. Das sollte man bei einer Vergleichung Rembrandts mit Hals nie vergessen.

Es dürfte demnach noch immer statthaft erscheinen, den Rechtsboden der holländischen Malerei im siebzehnten Jahrhundert genauer abzustecken und Rembrandts Anspruch auf die Führerschaft sachlich zu begründen.

Der holländische Nationalcharakter wurde nicht erst im siebzehnten Jahrhundert gebildet. Früh im Mittelalter treten uns bereits einzelne bedeutsame Züge entgegen. Es ist nicht auf den bloßen Zufall zu schreiben, daß der kluge Schalk Reineke hier so zeitig und so allgemein beliebt wurde, daß in dem Hauptdichter des holländischen Mittelalters, in Jakob Maerlandt das

ruhige, bedächtige, praktische Element entschieden vorwaltet. Einträchtig gehen der Hang zur Satire, wie er sich z. B. in der Legende von dem zwölffachen Martyrium des h. Häring ausspricht und die Liebe zu mystischen Anschauungen zusammen. Von Waldluft und Meersalz nährte sich gleichmäßig der niederländische Geist. Alle Eigenthümlichkeiten der holländischen Nation weckte dann die Noth der Zeiten und brachte sie zu scharfer Entwickelung. Im Kampfe gegen die spanische Uebermacht erstarkte die Tapferkeit, erprobte sich der ungebrochene Muth im Unglücke, die zähe Ausdauer trotz aller Unfälle und bei steigender Gefahr. Das Bewußtsein der Unbesiegbarkeit verdoppelte die Reihen der Streiter. Sie hielten sich zu Lande, sie triumphirten zur See. Als aber die größte äußere Gefahr vermindert war, tauchten andere bedenkliche Zustände auf, den jungen Staat bedrohend. Das glorreiche Geschlecht der Oranier, jeder einzelne Fürst von der Natur gleichsam zu der Rolle eigens geschaffen, die durchzuführen ihn gerade das Loos traf, war wohl der berechtigte Leiter des Volkes, ihm fehlte es auch nicht im entscheidenden Augenblicke an Macht und durchschlagendem Einflusse. Wie sorgfältig mußten aber die Fürsten sich auf der anderen Seite vor dem Scheine unbedingter Selbstherrlichkeit hüten, wie ängstlich darauf bedacht sein, nicht die Eifersucht der Generalstaaten zu schüren. Wie locker war überhaupt das staatliche Gefüge, wie schwerfällig die politischen Einrichtungen! Eine Oligarchie, die in den Senaten durch Selbstergänzung jeder Einbuße an Gewalt vorbeugt, die Verpflichtung ferner zu einstimmigen Voten in den Staatenversammlungen, durch eine halb humoristische Weise, die Minorität zu bekehren, nothdürftig gemildert, mußte auch in Minderverzagten die Furcht baldiger Auflösung aller Bande erwecken. Und als ob dieses Alles noch nicht genug wäre, mischten sich in die politischen Parteiungen auch noch religiöse Kämpfe.

Kaum war der Waffenstillstand mit Spanien 1609 geschlossen, so ereiferten sich Prediger und Staatsmänner, Rechtsverständige und Volksmassen über die Frage der Prädestination und Gnadenwahl. Die Gomaristen wurden beschuldigt, daß sie Gott zur Ursache der Sünde machten, die Arminianer dagegen wurden der Ueberschätzung angeklagt, als ob sie sich Gottes Ehre aneignen wollten. Die Dordrechter Synode brachte keine Eini-

gung, Oldenbarnevelds Enthauptung nicht den Frieden. Und dennoch wich der junge Staat nicht aus den Fugen, ja er wurde groß und mächtig, so daß selbst die angesehensten Reiche Europas um seine Freundschaft warben, und ein Menschenalter lang in den Händen der Generalstaaten die Wagschale der Entscheidung über die Geschicke der Welt ruhte. Das that die persönliche Tüchtigkeit der Menschen, welche dort nachhelfen mußte, wo sich die Institutionen spröde und unbrauchbar erwiesen. Weil von dem persönlichen Verhalten so Großes abhing, war das Streben darauf gerichtet, dem Einzelnen das rechte Wollen, das kräftige Handeln zu erleichtern, gegen die sich selbst verzehrenden Leidenschaften Dämme aufzubauen. Das politische Denken und Wollen wurde auf unbestreitbare Grundsätze zurückgeführt — daher das eifrige Rechtsstudium, die Antriebe zu der epochemachenden Wirksamkeit des Hugo Grotius. Im Staatsleben wurde das Praktisch-Verständige betont und mit trefflicher Benutzung der Zeitverhältnisse die wirthschaftliche Seite der Politik eifrig gepflegt. Rasch entwickelte sich eine national-ökonomische Wissenschaft, die über Geldwesen, Freihandel, Zunftbetrieb zuerst gereinigtere Anschauungen darbot und den anderen Ländern weit voranschritt. Die Organisation und Ausdehnung der Amsterdamer Bank, die Befreiung des bäuerlichen Eigenthumes zeigen übrigens, daß die theoretische Weisheit auch dem praktischen Leben zu Gute kam.[7])

Auch den verheerenden Brand religiöser Zwistigkeiten verstanden die Holländer zu löschen oder wenigstens zu decken. Dazu war der Niederländer aus einem viel zu harten Stoffe geschaffen, um sich mit Leichtigkeit beugen zu lassen. Nicht neuerungssüchtig, beharrte er desto fester an der einmal gewonnenen Ueberzeugung. Auf Compromisse in kirchlichen Angelegenheiten ließ er sich nicht ein. Er gab dem Sektenwesen dadurch einen großen Vorschub. Neben den beiden Hauptparteien der Arminianer und strengen Calvinisten entstanden bald nacheinander die Sekten der Mennoniten, die sich gleichfalls in Bezug auf die Prädestinationsartikel spalteten, die Collegianten, Coccejaner u. s. w. Durch eine weitgehende Toleranz, für welche man in Holland außer sittlichen Gründen, charakteristisch genug auch wirthschaftliche anpries, wurden aber die schlimmen Folgen

des Sektenwesens beseitigt. Welcher Natur waren die Gegenstände des religiösen Streites?

Abstrakte Lehrsätze, für welche sich der grübelnde Verstand allein interessirt, entzündeten nicht die Parteiwuth. Die Gleichgiltigkeit gegen das Dogmatische ging so weit, daß einzelne Gemeinden, wie die Collegianten auf die Abgrenzung der Lehrbegriffe verzichteten und in ehrbarer Zucht und sittlichem Wandel das christliche Lebensideal erblickten. Es handelte sich vielmehr um die Feststellung des Schicksalbegriffes, es lag den alten Niederländern das Verhältniß des freien Willens zur Naturnothwendigkeit am Herzen. Jenachdem die Entscheidung ausfiel, gewann auch die praktische Lebensanschauung eine andere Gestalt. Wir finden es begreiflich, daß sich das holländische Volk dem Glauben an die Prädestination zuneigte. Der Fatalismus verlieh Sicherheit und gab den Muth, trotz der Ungunst des Glückes auszuharren. Er stählte nicht allein im Kampf gegen die Spanier, sondern entwickelte auch an und für sich volle Charaktere, gab den Empfindungen und Willensakten eine energische Stärke. Die zarte Linie der Schönheit wurde auf diese Art freilich nur selten gewahrt, das Maß holdseliger Anmuth oft überschritten, die Empfänglichkeit für ästhetische Regungen ging aber keineswegs verloren.

Ein thatkräftiges Volk tritt uns entgegen, derb und unumwunden in seinen Aeußerungen, zuweilen nüchtern im Denken aber niemals schwächlich im Wollen, zum Einsatze der vollen Kraft bereit, gleichviel ob es galt, des Lebens Freuden zu genießen oder das Vaterland zu retten, die religiöse Ueberzeugung zu wahren. Wie hätten die Künstler, dem selbstbewußten Bürgerstande entsprossen, mit den Trägern des öffentlichen Geistes in mannigfacher persönlicher Berührung, sich dem Einfluß des Nationalcharakters entziehen, wie es anstellen sollen, denselben nicht auch in ihren Werken zu offenbaren?

„Ungünstig und nachtheilig, sagt der alte Fiorillo, ist der religiösen Malerei die errungene Freiheit der Holländer vom Spanischen Joche gewesen, indem sie einen Cultus annahmen, welcher in seinen Kirchen weder Statuen noch heilige Bilder duldet." Die letztere Thatsache ist richtig, falsch aber die weitere Folgerung des Mangels an religiösen Darstellungen. Der Einblick in jeden beliebigen Katalog, der von holländischer Kunst

handelt, beweist die Fülle religiöser Motive. Auch wenn man von Rembrandts zahlreichen Radirungen biblischen Inhaltes absieht — unter den 300 bis 350 Radirungen, welche man bisher, ehe übertriebene Zweifelsucht sich auch hier einnistete, Rembrandt zuwies, behandeln 14 alttestamentliche, 61 neutestamentliche Szenen — und nur seine Oelgemälde prüft, wird man von der überaus eifrigen Beschäftigung des Meisters mit der biblischen Geschichte überzeugt. Das patriarchalische Leben des alten Testamentes, das im siebzehnten Jahrhundert bekanntlich im Schoße einzelner protestantischer Gemeinden eine Art Wiedergeburt feierte, hat natürlich Rembrandt mannigfachen Stoff zu Schilderungen geboten; aber auch die Parabeln, welche Christus erzählt, die Geschichte seiner Geburt, seines Wirkens und seines Leidens wurden von Rembrandt verkörpert. Und seine biblischen Bilder sind nicht etwa blos flüchtige, unbedeutende Arbeiten. Trifft man unter den 400 Gemälden, welche als eigenhändige Arbeiten des Meisters gelten und sich noch bis auf unsere Tage erhalten haben, eine Auswahl des Besten und Gediegensten, so kommt auf die religiösen Darstellungen ein stattlicher Antheil. Die h. Familien in Kassel und Petersburg, die Darstellung im Tempel im Haag, die Anbetung der h. drei Könige im Buckinghampalaste, die Arbeiter im Weinberge in Petersburg, die Ehebrecherin vor Christus in der Londoner Nationalgalerie, die Kreuzabnahme in München, Christus mit den Jüngern in Emaus im Louvre u. A. gehören zu den geschätztesten Werken des Künstlers. Die Schule bleibt hinter dem Meister nicht zurück. Gerbrandt van Eeckhout, Jan Livensz, Salomon Koninck haben gleichfalls ihren Pinsel der Verherrlichung biblischer Szenen gewidmet. Sogar von Adrian von Ostade ist eine Geburt Christi, durch alle Vorzüge des Meisters ausgezeichnet, bekannt. Aber freilich, gerade diese Bilder sollen nach der gewöhnlichen Ansicht gegen die Existenz der religiösen Kunst in Holland zeugen. Es sind Travestien der heiligen Geschichte; nicht Patriarchen und Apostel, sondern Amsterdamer Juden und holländische Bauern werden vor unsere Augen gebracht.

Es muß zugegeben werden, daß der holländischen biblischen Schilderung die äußere Wahrheit fehlt, die traditionelle Auffassung hier nicht angetroffen wird. Sie sind keine Altar-

bilder, zum Kirchenschmucke bestimmt, nicht in der Absicht, Devotion zu wecken, geschaffen. Ein unbedingtes Recht besitzt aber der in Italien auf klassischer Grundlage entwickelte Typus der kirchlichen Kunst auch nicht; Abweichungen von demselben erscheinen zulässig, ohne daß deshalb die religiöse Empfindung verletzt würde. Knüpfte sich nicht an den Begriff des Heidenthums so manches Ungehörige, insbesondere die Nebenvorstellung des Tiefstehenden und Barbarischen, so möchte die Behauptung, die Italiener haben die religiösen Ideale des Christenthums heidnisch dargestellt, vollkommen zutreffen. Es weht durch ihre Bilder der wohlbekannte mythologische Geist. Nicht allein, daß sie die antiken Mythen ganz in derselben Weise verkörpern, wie die christlichen Erzählungen, so halten sie auch an der unmittelbaren Herrlichkeit, der ungetrübten Schönheit als den charakteristischen Merkmalen des Göttlichen und Heiligen fest, und übertragen das ewig heitere Wesen der Bewohner des Olymps auf die Scharen, welche den christlichen Himmel bevölkern. Gar lehrreich ist die Wandlung des Märtyrers Sebastian in den vollendet schönen, nackten Jüngling, bezeichnend ferner die Vorliebe für die anmuthigen Engelskinder, die unverdrossene Wiedergabe der Glorien und Himmelfahrten. Auch äußerlich, in den Kopftypen und Gewandmotiven müssen sich die religiösen Gestalten die Annäherung an die Antike gefallen lassen. Niemand wird diese Darstellungsweise als eine willkürliche und unpassende tadeln. Es hat sich die Continuität der Bildung, auf anderen Gebieten unterbrochen, wenigstens im Kreise der Kunst erhalten; diese vermittelte feindselige Gegensätze und versöhnte, was sich auf engerem religiösen Boden bekämpfte. Daß die Antike in der Phantasie des späteren Weltalters ihre Unsterblichkeit feiert, ist eben so bekannt, wie gerechtfertigt. Ausgeschlossen wird dadurch eine andere, weniger ideale, aber selbständigere Auffassung der religiösen Gedanken und Gestalten keineswegs.

Der innige, naive Glaube rückt die Helden seines Cultus nicht in weitere Ferne, macht sich dieselben nicht gegenständlich; von der inneren Wahrheit der religiösen Ereignisse tief ergriffen, sieht er dieselben an, gleichsam als ob sie sich stets wiederholen müßten und auch jetzt noch gegenwärtig wären. Er verleiht ihnen nicht die richtige historische Färbung, welche übrigens auch bei den Italienern nur auf einer Convention beruht, betont aber

um so stärker den psychologischen Kern der Handlung. Das unmittelbare göttliche Wesen, welches den biblischen Heroen innewohnt, die überirdische Natur kommt zwar nicht zur Geltung, zu desto deutlicherem Ausdrucke die reine menschliche Stimmung, die sich in ihrem Wandel, ihrer Thätigkeit kundgibt und welche auch in uns wiederklingt, wenn wir ihr Wirken recht lebendig erfassen. In dieser Weise hatte bereits die altniederländische Kunst die biblische Geschichte behandelt, die Raum- und Zeitgrenzen verwischt, die Handlung in die unmittelbare Gegenwart übertragen, den Schein der Wirklichkeit überaus hoch gehalten.[8]) Den gleichen Weg schlugen die Holländer des siebzehnten Jahrhunderts ein.

Nur oberflächlicher Sinn bleibt dabei stehen, daß uns statt der Patriarchen und Propheten und der Genossen Christi Amsterdamer Juden und holländische Bauern entgegentreten. Aus seiner Umgebung hat allerdings der Maler die einzelnen Gestalten herbeigeholt; auf welche andere Art soll er aber dem Beschauer die ewige Wahrheit des Ereignisses, das er schildert, eindringlich machen? Wenn uns ein Schüler Rembrandts Christum als Kinderfreund vorführt, so vergißt er nicht die Verlegenheit des Kindes, dessen Haupt die segnende Hand Christi berührt, anschaulich darzustellen. Die Freude der im Kinde geehrten Mutter, die Eifersucht der andern Eltern, die ihren Kindern das gleiche Glück gönnen möchten und sich herandrängen, die Reflexempfindungen der Umstehenden sind mit köstlicher Wahrheit wiedergegeben. Als „Familie des Holzhackers“ ist die h. Familie Rembrandts in der Kasseler Galerie getauft worden. Scheinbar mit vollem Rechte. Der Künstler verzichtet auf die äußeren Merkzeichen eines biblisch-religiösen Vorganges. Er läßt die Engel weg, welche er noch auf dem Petersburger Gemälde der heiligen Familie in den Lüften schweben ließ. Im Vordergrunde einer einfachen Stube sitzt Maria neben der Wiege. Sie hat das aus dem Schlafe erwachte unruhige Christkind aus der Wiege genommen und sucht es durch Herzen und Kosen zu beschwichtigen. Im Nebenraume ist Joseph mit Holzspalten beschäftigt. Weder Kind noch Mutter entzücken durch Anmuth. Aber über die ganze Szene breitet sich ein so tiefer Friede aus, das Familienglück, die mütterliche Zärtlichkeit erscheinen so wahr geschildert, daß die einfach menschliche Grund-

stimmung, welche wir bei jeder künstlerisch erfaßten heiligen Familie voraussetzen, durchdringt. Es geht dabei ganz natürlich zu, wie in allen anderen Szenen, welche biblische Vorgänge verkörpern. Diese Natürlichkeit macht aber der gehobenen Stimmung des Beschauers keinen Eintrag. Gerade weil er nicht in eine weite, fremde Welt blickt, sein eigener Lebenskreis sich vor ihm abspiegelt, wendet er desto gläubiger sich den Erzählungen zu, erscheint ihm desto wahrhaftiger die Schilderung. Der Zusammenhang einer solchen Auffassung mit dem protestantischen religiösen Bewußtsein, mit der Selbstgewißheit des evangelischen Glaubens tritt offen zu Tage und es ist wahrlich nicht das geringste Verdienst Rembrandts und seiner Schule, daß sie aus den Glaubenskämpfen des sechszehnten Jahrhunderts so rasch und so glänzend die ästhetischen Resultate zogen, den angeblichen Stillstand der religiösen Kunst nach der Reformation so kräftig durchbrachen.

Die religiöse Seite des holländischen Nationalcharakters fand in der Malerei demnach eine reiche Vertretung. Aber noch in anderer Art hängt die letztere mit dem Gemeinwesen und dem öffentlichen Geiste der Niederlande zusammen.

Von einem der feinsten Kenner holländischer Kunst in unseren Tagen, von W. Burger, stammt das glückliche Wort: „Aehnlich wie in Italien die Kirchen, so dienten in Holland die Stadthäuser als Museen.“ Die Schätze des Amsterdamer Museums, die Meisterwerke Rembrandts und van der Helst, die großen Schildereien Flincks und Dujardins konnten noch im vorigen Jahrhunderte im Rathhause daselbst bewundert werden. Mit dem Amsterdamer Rathhause durften schon früher und vollends jetzt, wo jenes seine Hauptzierde an das neuerrichtete Museum abgegeben hat, die Rathhäuser von Haag, Haarlem, Rotterdam wetteifern. Franz Hals, Jan van Ravenstein, die Vorläufer Rembrandts, lernt man am besten in den Rathhäusern von Haarlem und Haag kennen, im Haarlemer Stadthause ist auch van der Helst trefflich repräsentirt. Theilweise haben die Stadthäuser selbst schon die Erbschaft älterer Institute angetreten, in ihren Räumen gesammelt, was ursprünglich zum Schmucke anderer Bauten diente, aber niemals der Privathäuser, [illegible]ern gleichfalls öffentlicher Gebäude. In Holland blühte im [illegible]nten Jahrhunderte das Gildenwesen neu auf, war der

corporative Geist wieder lebendig geworden. Die Schützen besaßen ihre Doelen, wo sie sich zu gemeinschaftlichen Berathungen vereinigten und ihre lustigen Feste feierten; selbstverständlich bewahrten auch die verschiedenen Handwerker die mittelalterliche Sitte der Zunfthäuser und ebenso hatten die wohlthätigen Anstalten, durch Associationen gegründet, einen baulichen Mittelpunkt. Die zahlreichen Gildenhäuser nun beherbergten im siebzehnten Jahrhundert die Hauptwerke der holländischen Künstler. Für die Doele einer Schützencompagnie hatte Rembrandt die sogenannte Nachtwache gemalt, im Staalhofe, dem Amtshause der Tuchmacher, waren ursprünglich seine Syndici — jetzt im Amsterdamer Museum — aufgestellt gewesen. Für die St. Joris Doele arbeitete van der Helst sein berühmtes Friedensbanquet, für die Sebastiansschützengilde das andere geschätzte Bild: die Schützenmeister. Im Leprosenhaus zu Amsterdam sah man ehedem Bols Hauptwerk, wie im Amsterdamer Spinnhaus ein ausnahmsweise von Dujardin in großen Verhältnissen ausgeführtes Gemälde.

Cabinetsstücke, wie so häufig die holländischen Kunstschöpfungen ohne Unterschied bezeichnet werden, kann man diese Bilder nicht nennen. Dagegen spricht ihre Bestimmung. Sie prangten in öffentlichen Hallen, sie schmückten der Berathung des Gemeinwesens gewidmete Säle. Damit stimmen auch ihre Dimensionen nicht überein. Die Figuren sind in natürlicher Größe gemalt, einzelne dieser Gemälde füllten ganze Wände aus.

Als Porträtgruppen lassen sich dieselben schon eher auffassen. Wenn auch nicht die frische Lebendigkeit der Schilderung die Gewißheit brächte, daß der Maler die unmittelbare Wirklichkeit belauscht und auf die Leinwand übertragen hat, so sagen die den Bildern eingeschriebenen Namen doch jedem Beschauer deutlich, er stehe den Porträten von Zeitgenossen des Künstlers gegenüber. Frans Banning Cocq, der Capitän, Willem van Ruijtenberg, der Lieutenant, Jan van Kamport, der Tambour, Jan Visscher Cornelissen, der Fahnenträger u. s. w. sind die Helden der Rembrandtschen Nachtwache; die Namen der Genossen des Friedensmales auf dem Bilde van der Helsts, den Capitän Wits, den Lieutenant Jan van Waveren, den Fahnenträger Banning hat der Künstler eigenhändig verewigt. Mit Porträten

haben wir es gleichfalls in den sogenannten „Regentenstücken“, den zur Gruppe vereinigten Conterfeien der Vorsteher und Vorsteherinnen der verschiedenen Zünfte und wohlthätigen Anstalten zu thun. Dennoch wird der unbefangene Kunstfreund zögern, diese Darstellungen der gewöhnlichen Porträtmalerei beizuzählen und wer vollends von der Betrachtung moderner historischer Gemälde zu den alten Holländern übergeht, wird nicht anstehen, schon bei diesen, in den Regenten- und Doelenstuken, den fruchtbaren Ansatz zu historischen Schilderungen zu begrüßen.

Bereits die großen Italiener, Vinci, Michelangelo, Raffael hatten den Versuch gewagt, auch Ereignisse, welche sich innerhalb klarer menschlicher Erinnerung zutrugen, Szenen aus der neueren Profangeschichte, künstlerisch zu verkörpern. Den Carton zu Vincis Wandgemälde im florentiner Rathspalaste zu bewundern, hat uns zwar das Schicksal nicht gegönnt, aber wir kennen doch aus seiner Denkschrift das genaue Programm des Werkes. Die Schlacht bei Anghiari 1440 bildet den Gegenstand der Darstellung. Wie die Schaaren der Florentiner und Mailänder sich zum Kampfe rüsten, einzelne Haufen handgemein werden, der Streit unentschieden hin und her wogt, bis endlich der Sieg sich den Florentinern zuneigt, dieses Alles soll man auf dem Bilde erblicken. Den Mittelpunkt desselben gibt aber die Erscheinung des heiligen Petrus in den Wolken ab, der auf das Flehen des Patriarchen herbeieilt, und den Florentinern seinen Schutz verheißt. Durch die Gestalt des Apostels kommt in die Schilderung Einheit; sie verbindet die Gruppen, die sonst auseinander fallen und auch schwer verstanden würden; sie rechtfertigt das Wagniß des Künstlers, die verschiedenen Momente des Kampfes uns gleichsam gleichzeitig vorzuführen, Anfang, Mitte und Ende der Schlacht auf einem Plane zu zeichnen. Denn die einzelnen Szenen sind nur die Illustrationen zur himmlischen Erscheinung, die Kämpfer und Streiter trotz aller Energie der Leidenschaft nur die Werkzeuge eines höheren Willens, der den Verlauf der Schlacht vorhergesehen, welcher Seite der Sieg zufallen werde, bestimmt hat. Raffael ließ sich bekanntlich in seiner Constantinsschlacht im Vatikan von ähnlichen Gründsätzen leiten und liebte es auch sonst in seinen vatikanischen Fresken, den Ausgang historischer Ereignisse durch Visionen

zu motiviren, die Erzählung der geschichtlichen Thatsache auch symbolisch bedeutsam zu gestalten.

Wir bestreiten durchaus nicht das Recht der klassisch gebildeten Italiener zu einer solchen Auffassung und sind noch weniger gesonnen, die Vorzüge der letzteren vom künstlerischen Standpunkte zu mißachten. Die Darstellung gewinnt an Maß und Ruhe, dem Maler wird die reichste Muße gewährt, sich in schönen Formen zu ergehen, Wohllaut in die Composition zu bringen. Nur mit unserer Weise, die Geschichte zu betrachten, steht dieser Idealismus nicht im Einklange.

Unsere Kenntniß der historischen Vorzüge ist intimer, unser geschichtliches Interesse feiner und mannigfacher. Auch wir erkennen in den großen weltgeschichtlichen Ereignissen ein gesetzmäßiges Walten, eine höhere Fügung. Aber sie stehen nicht isolirt für sich da, sie brechen nicht wie plötzliche Gewitter über uns ein. Wie sie vorbereitet und allmälich entwickelt werden, wie die Pläne im Kopfe des einzelnen Helden reifen, und das persönliche Pathos sich geltend macht, wie persönlicher Wille und individuelle Thatkraft das Werk vollbringen, öffentliche Charaktere, politische Leidenschaften erstarken und auftreten, dieses zu wissen, ist Gegenstand eifrigster Forschung, dieses nachzuempfinden ist ein lockendes Ziel des ästhetischen Sinnes. Wir bringen in die ununterbrochene Kette der Ereignisse Einheit, indem wir sie von Individuen ausgehen lassen, stets eine bestimmte Persönlichkeit in den Mittelpunkt der Handlung stellen. Für uns ist die Geschichte ärmer an epischen Thaten, dafür desto reicher an dramatischen Momenten. In alten Tagen regte der Geschichtschreiber das ethisch-religiöse Gefühl unmittelbar an, in neueren Zeiten entzündet er ein stärkeres psychologisches Interesse.

Dieser psychologischen Auffassung der Geschichte entspricht im Kreise der Kunst das historische Porträt. Wenn die Phantasie sich das Wirken und Walten einer Persönlichkeit klar und anschaulich machen soll, welche durch ihre Energie die Welt bewegt, mit ihrem Willen die Zeitgenossen beherrscht, die gleichsam eins geworden ist mit einem öffentlichen Zustande und in seiner Durchsetzung sich unmittelbar befriedigt findet, so wird sie zuerst nach dem überlieferten äußeren Bilde derselben ausspähen, in den geschlossenen Zügen den Charakter und die innere Eigenthümlichkeit zu ergründen suchen. Daß nicht selten die Erwar-

tungen getäuscht werden, das reale Porträt sich stumm verhält und nichts von der historischen Bedeutung der dargestellten Persönlichkeit verrathet, muß zugegeben werden, wie auch auf der anderen Seite dem Künstler das Recht eingeräumt, bis zu einem gewissen Grade nachzuhelfen und die Züge sprechender, charakteristischer zu gestalten. Immer bleibt das Porträt die Grundlage der historischen Anschauung.

Die von historischen Vorstellungen erfüllte Phantasie geht noch weiter. Sie hält sich die Heldenpersönlichkeiten auch in ihrem lebendigen Handeln gegenwärtig, setzt die einzelnen Charaktere in Szene. Es sind gerade keine welterschütternden Begebenheiten, welche sie darstellt, es ist nicht immer ein tragisches Verhängniß, das sich vor unseren Augen enthüllt. Dramatischer Reiz und psychologisches Interesse knüpft sich aber auch an Ereignisse von geringerer Bedeutung; für uns sind die letzteren in hohem Grade anziehend, weil sie uns in das innere Getriebe des historischen Werdens und Wandelns einführen, die unserem Sinne so werthvolle intime Kenntniß der geschichtlichen Vorgänge bereichern. Die Summe der künstlerischen Motive aus der Profangeschichte hat sich daher gegen die alten Zeiten unendlich vermehrt. Längst schränken sich die historischen Schilderungen nicht mehr auf Schlachtenbilder ein, längst vernehmen wir nicht ausschließlich im Waffengeklirre historische Klänge. Aufzuzählen, welche Gegenstände noch innerhalb der Schranken historischer Malerei nach neueren Anschauungen fallen, versetzt in große Verlegenheit. Rubens glaubte nur mit Hilfe der Allegorie, indem er den ganzen Olymp herbeiholte, die Geschichte Heinrich IV. und Marias di Medici künstlerisch verwerthen zu können; wir halten beinahe jeden Zug aus dem Leben und Wirken historischer Helden, in unmittelbarer Wahrheit verkörpert, interessant genug, uns zu fesseln. Ob wir uns darin nicht häufig täuschen, mag unerörtert bleiben. Zweierlei steht jedenfalls fest.

Der Maler wäre in einem argen Irrthume befangen, welcher glaubte, er sei im Stande, auf seinem Bilde auch das Besondere und Eigene des historischen Ereignisses wiederzugeben, man könne es z. B. den Figuren, die da erregt und erhitzt bei einem Gelage sitzen, ansehen, daß sie über die Ermordung Wallensteins brüten, oder man lese den Gestalten, welche sich dort

an einen Tisch herandrängen, eine der andern die Feder reicht, bereits an ihren Zügen ab, daß sie das Compromiß der niederländischen Edelleute unterschreiben. Die bestimmte historische Thatsache sinnlich zu verkörpern, übersteigt die Kräfte der Malerei. Doch bleibt ihr immerhin ein reicher Wirkungskreis. Keine Begebenheit verdient die künstlerische Verherrlichung, keine ist malerisch brauchbar, deren Träger und Theilnehmer nicht von reichen Empfindungen, mächtigen Leidenschaften, mannigfachem Pathos erfüllt sind. Diese herauszulocken, die Seelenzustände und Stimmungen, welche der historischen Action entsprechen, zum Ausdrucke zu bringen, bildet die erste Aufgabe des Künstlers. Zu ihr tritt dann eine zweite hinzu. Hat er Typen gewonnen, welche einen allgemein menschlichen Werth besitzen, an und für sich die Sympathien der Beschauer wecken und ein psychologisches Interesse erregen, so muß er sie mit Porträtgestalten verknüpfen. Gleichviel ob ihm dieselben durch die Ueberlieferung gegeben sind oder erst seine erfinderische Kraft sie schafft, stets hat er den Schein unmittelbarer Individualität zu wahren, niemals darf er sich von der Bestimmtheit wirklicher Persönlichkeiten lossagen. Die von ihm vorgeführten Figuren sollen die Fähigkeit offenbaren, auch in anderen als in der gerade dargestellten Situation zu leben, zu athmen, sich zu bewegen. Das historische Gemälde löst sich daher in eine Porträtgruppe auf, in welcher aber die einzelnen Gestalten aus ihrer Alltagsruhe herausgetreten und Träger einer dramatischen Action geworden sind, zu Charakteren sich zuspitzen, von einer reich gegliederten, dennoch im Grunde einheitlichen Stimmung durchzogen werden.

Wie vortrefflich paßt aber diese Definition auf die holländischen Doelen- und Regentenstücke. Halten wir uns z. B. Rembrandts Syndici im Amsterdamer Museum gegenwärtig. Die Szene, so wird jeder unbefangene Beschauer sich das Bild zurechtlegen, stellt eine Rathsversammlung vor. Leidenschaftlich kämpfen in der (unsichtbaren) Rathsgemeinde die Meinungen und Ansichten mit einander, wild wogen die Geister, erhitzt sind die Köpfe. Die Entscheidung ruht offenbar bei den fünf Männern, den Vorstehern der Gemeinde, welche um den teppichbedeckten Tisch herumsitzen, und welche allein der Künstler uns vorführt. Alle Macht der Beredtsamkeit wendet der Eine an,

um die Ueberzeugungen der Menge nach seinem und seiner Genossen Sinne zu lenken, mit oratorischer Geberde richtet er sich an die vor ihm stehend gedachte Gemeinde, in sichtlich erregter Haltung widerlegt er Einwürfe, die den Augenblick zuvor laut wurden. Ihn unterstützt sein Nachbar, aus dessen Mienen deutlich spricht, sowohl, daß er fest an die Richtigkeit der vorgebrachten Argumente glaubt, wie daß er einen Widerspruch gegen dieselben für unmöglich ansieht. Doch muß sich ein solcher in der Gemeinde erhoben haben, denn ärgerliche Ungeduld malt sich in den Zügen des Dritten. Verachtung des Pöbels, der nicht denkt, nicht prüft, von vorgefaßten Meinungen sich lenken läßt, drückt das Gesicht des vierten Vorstehers aus, während der fünfte und jüngste sich zum Fortgehen anschickt, da hier doch nicht Vernunft und Autorität zur Geltung gelangen. Schriebe man unter das Gemälde einen historischen Titel, würde ein Katalog dasselbe etwa so erläutern: Freunde des Großpensionärs de Witt, Vertreter der oligarchischen Generalstaaten suchen den Aufruhr der im Volke mächtigen Partei des Statthalters zu besänftigen, Niemand fände Anstoß daran, Jedermann priese die würdige und lebendige Wahrheit in der Schilderung. Und dennoch wäre es eine grobe Täuschung. Wir sehen keine Staatsmänner vor uns, es handelt sich nicht um Angelegenheiten des Gemeinwesens. Biedere Staalmeester, Genossen der Tuchmacherzunft, welche jedem gewebten Stücke Tuch den Stempel aufdrücken, um seine Herkunft zu dokumentiren, hat der Künstler verewigt und verherrlicht. Die Volksversammlung, die wir uns den fünf Tribunen gegenüber dachten, verwandelt sich in eine Zusammenkunft ehrsamer Weber und wenn ein Gegenstand die Geister aufregt, die Leidenschaften entflammt und die Syndici in beredten Eifer gebracht hat, so kann es höchstens der Streit über das Ellenmaß, über bezahlte oder nicht bezahlte Zunftgebühren gewesen sein. Aber diese Täuschung wiederholt sich noch öfter. Wir verfallen derselben z. B. unwillkürlich, wenn wir den Blick auf das andere große Werk Rembrandts im Amsterdamer Museum richten.

Schwerlich hätte sich der Irrthum, Rembrandts berühmtes Meisterbild stelle eine Nachtwache vor, so hartnäckig erhalten, gewiß wäre das Tageslicht, welches von dem hoch angebrachten Fenster in den Raum dringt, den Hintergrund und

die Treppe in Dämmerung hüllt, rascher erkannt worden und auch die Compagnieliste, die der Künstler auf einen Schild geschrieben, dem Auge nicht entgangen, wenn nicht abgesehen von der merkwürdigen Beleuchtung, so ungewöhnlich bei einem bloßen Paradestücke, der Ausdruck der Köpfe, die Haltung der Figuren etwas Absonderliches vermuthen ließe. Voran der Capitän, ruhig gemessenen Schrittes einherschreitend, des Planes und Zieles wohl bewußt, ihm zur Seite der Lieutenant, eifrig auf die Worte des Führers horchend, und wie die in Bereitschaft gehaltene Waffe zeigt, des guten Willens voll, den Rath in That umzusetzen, hastiger, ungestümer in seinen Bewegungen, und dann der Tambour, der bereits die Trommel rührt, als gälte es zum Angriffe zu ermuntern, die beiden Schützen endlich, welche ihre Gewehre schon laden und im Anschlage halten, der Fähnrich mit hochgeschwungener Fahne und weiter der große Haufen Bewaffneter, alle drängend und eilend, alle kampflustig und ungeduldig, ihren tapferen Sinn zu erproben — welchen Gedanken können wir im Angesichte dieser Gruppe fassen, als den: Zum Ausfalle gegen den Feind werde gerüstet, ein keckes Unternehmen gegen die Spanier oder Franzosen beabsichtigt. Es kostet Mühe, sich zu orientiren und daß ein friedlicher Auszug der Bürgerschützen zum Scheibenschießen dargestellt sei, sich klar zu machen. Nur ungern geben wir der Wahrheit die Ehre und sagen uns: Rembrandt hatte den Auftrag, für das Zunfthaus die Porträte der Gildenglieder zu malen und empfing für jeden Kopf durchschnittlich hundert Gulden bezahlt. Um das Einförmige und Langweilige einer bloßen Bildnißsammlung zu vermeiden, ersann er eine Situation, welche ihm, ohne daß er seiner Aufgabe untreu wurde, gestattete, sich in einer mannigfaltigeren Charakteristik zu ergehen. Haben wir uns aber noch so gründlich in diese Ansicht hineingedacht: ein Blick auf das Bild genügt, um doch wieder den alten Glauben zu wecken, und die Meinung, eine ernste Action sei dargestellt, in uns zu befestigen. Aehnlich geht es uns auch bei vielen anderen Doelen- und Regentenstücken. Die Magistratspersonen, welche Ravesteijn so oft schildert, wie sie am Rathstische versammelt sitzen, und ernst und eifrig verhandeln, die Schützen, welche Franz Hals' Pinsel oft verherrlicht, mit ihrem kecken Trotze, ihrem derben Humor, sie sind alle so ganz bei der Sache, jeder so vollkommen in

einem bestimmten Charakter aufgegangen, so ausdrucksvoll und scharf gezeichnet, daß man immer wieder zu dem Glauben verleitet wird, ein besonderes Ereigniß liege der Schilderung zu Grunde, mächtige Interessen, weit über den Kreis des privaten Daseins hinausreichend, haben die einzelnen Personen vereinigt.

Wie kamen die holländischen Maler zu diesem historischen Stile in ihren Porträten? Denn Porträtgruppen sind und bleiben die Doelen- und Regentenstücke. Nur wir legen die historischen Züge hinein, die Künstler selbst hatten kein anderes Ziel vor Augen, als gute und lebendige Bildnisse zu schaffen. Offenbar ruht ein großer Theil des Verdienstes bei den Modellen. Diese geben sich in ihrer äußern Erscheinung so, daß daß man mühelos und ungezwungen in ihnen auch die Träger heroischer Gedanken, politische Kämpfer, historische Persönlichkeiten entdeckt. Kann uns das aber in den Niederlanden befremden? Was im Großen ein Marnix von S. Aldegonde, ein Oldenbarneveld bedeuten, dasselbe repräsentirt im Kleinen die Mehrzahl holländischer Bürger. Tapfer im Felde und weise im Rathe, in den Tiefen der theologischen Polemik gleichmäßig zu Hause wie auf den Höhen klassischer Bildung, scharfsinnige Denker und kluge Geschäftsmänner rufen jene Helden die Erinnerung an antike, reich und doch harmonisch gestaltete Menschen in uns wach. Die Noth der Zeiten macht die Fähigkeit, sich in jedem Pflichtenkreise zurecht zu finden, in jeder Stellung heimisch zu werden, allgemein. Niemand war sicher, ob er nicht schon am nächsten Morgen mit dem Schwerte in der Hand für die Unabhängigkeit seines Landes, für die Freiheit seines Glaubens einstehen müsse. Der hohe Preis, der für diese Güter bezahlt werden mußte, legte es dem Einzelnen nahe, ihren Werth sorgfältig zu prüfen. Der entschlossene Wille, die Freudigkeit, zu zahlen, beweist, daß die Schätzung ernstlich und gründlich angestellt wurde und daß die Bürger erfüllt waren von politischer Begeisterung und religiösem Pathos.

„**Munera necessaria**“ nennt Oldenbarneveld in einer Staatsschrift die hohen Aemter, die nur Plage, Aerger und schwere Verantwortung bringen. Dennoch fehlte es niemals an Bewerbern. Das kam, wie Oldenbarneveld hinzufügt, daher, weil Gemeinsinn und politisches Interesse allgemein verbreitet waren. „Die Staatskunst in Holland ist kein Geheim-

niß Weniger, kein Vorrecht Einzelner. Wir verhandeln alle Geschäfte bei offenen Thüren und gewähren auch der geringsten Stadt politische Vertreter und eine unmittelbare Theilnahme an der Entscheidnng über das Schicksal des Vaterlandes."[9])

Diese Gewohnheit, den Sinn auf das Allgemeine zu lenken, diese Tauglichkeit zu den verschiedenartigsten Aemtern prägte sich allmälich auch in den Gesichtszügen, in der Haltung, Bewegung, im ganzen Auftreten der einzelnen Individuen aus. Die Köpfe gewannen einen markigen Ausdruck, die Gestalten einen kräftigen, sprechenden Charakter, die Bürger nahmen die Sitten von Leuten an, welchen die Behandlung großer Dinge geläufig ist und offenbarten sie auch dann, wenn es sich nur um die Erörterung geringfügiger Angelegenheiten etwa einer Zunft und Gilde handelte, trugen Muth und Kampfeslust zur Schau, auch wenn sie nur zum Waffenspiele ausrückten.

Unter solchen Umständen begreift man es, daß sich um die Bildnisse ein historischer Schein webt, und Porträte einfacher Privatpersonen den Geist der Zeit lebendig und klar wiederspiegeln. So reiche Hilfe aber auch dadurch den Malern erwuchs, ihr Werk wäre nicht vollendet worden, hätten nicht auch sie verwandte Gesinnungen gehegt, warm und tief für die Heimat empfunden, die eigenthümliche Größe der Zeit begriffen. Ihr Verdienst bleibt es, daß sie das charakteristische Wesen aus den Zügen der einzelnen Persönlichkeiten so deutlich herauslasen und in ihren Porträtgruppen demselben einen so scharfen Ausdruck verliehen.

Man darf aber nicht glauben, daß ihnen dieser Wurf gleich bei dem ersten Versuche gelungen wäre. Verfolgt man die Entwickelung der niederländischen Porträtmalerei von Antonis Mor, dem Schüler Scorels bis zu Rembrandt, so gewahrt man, wie die Fähigkeit, Stimmung in die Bildnisse zu bringen, nur ganz langsam und allmälich wächst. Die älteren Porträte behalten bei größter Naturwahrheit doch einen gewissen allgemeinen Zug, welcher sie alle unter einander verwandt macht. Sie sind wohl sprechend; aber was sie sagen würden, möchte uns schwerlich über ihre augenblickliche Empfindung aufklären. Später steigert sich die individuelle Auffassung; man blickt immer mehr in die Tiefe ihrer Seele, erkennt ihren besonderen Charakter, liest ihr Temperament, ihre gesellschaftliche Stellung, ihr

Schicksal immer deutlicher aus ihren Mienen heraus, bis sie sich bei Rembrandt zu dramatischen Persönlichkeiten verdichten. Nicht blos seine Männer, auch viele seiner Frauen z. B. die sogenannte Mutter Rembrandts und die Bürgermeisterin in Petersburg könnten sogleich in die Szene treten. Aehnlich verhält es sich mit den Schützenbildern. Dieselben gehen bis in die erste Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts zurück, gewannen durch Cornelis van Haarlem (1583) frischeres Leben und früh im siebzehnten Jahrhunderte vornehmlich durch Franz Hals ihre vollendete malerische Form. Auch hier beobachtet man die Entwickelung von bloß äußerer Zusammenstellung der vielen Personen, von zufälliger Gruppirung derselben zu einer geschlossenen einheitlichen Handlung. Aber selbst in den älteren Schilderungen des Franz Hals merkt man, daß es ihm einige Mühe kostete, die vielen Schützen zu ordnen und die Gruppen nicht auseinander fallen zu lassen.

Sind wir einmal so weit, in den holländischen Doelen- und Regentenstücken den Anfang historischer Schilderung zu erkennen, so entdecken wir auch sonst noch zahlreiche nationale Beziehungen. Der große Kampf mit den Spaniern zur Wahrung der nationalen Freiheit war zu Ende, aber die soldatischen Sitten waren noch geblieben, das Leben und Treiben der Soldaten füllte noch immer das Auge und die Phantasie mit mannigfachen Reizen. Die Lagerszenen, die Schilderungen der Leiden und Freuden der Einquartierung, die Offiziere, welche sich beim Würfelspiel, Tanz, Musik erlustigen, Liebeshändel unterhalten, von der Hand des Dirk Hals, eines in seiner Art überaus tüchtigen Bruders des Franz Hals oder des Pieter Codde, Duck bieten ein lebendiges Bild von dem Nachspiel des Krieges. Wouvermans Reiterbilder muthen uns wie Illustrationen zu dem berühmtesten Sittenroman des siebzehnten Jahrhunderts, zum Simplizissimus an und wenn wir die ergötzlichen Trinkgelage, die zechenden, springenden Bauern, wie sie Ostade u. A. schilderten, länger betrachten, klingen die Weisen holländischer Volkslieder unwillkürlich im Ohr. Die ausgelassene Fröhlichkeit, der schrankenlose Jubel dieser derben Burschen, der sich auch den Weibern mittheilt, hat einen guten Grund.

„Weshalb wir fröhlich singen
Und springen in die Rund?

Der Wolf der liegt gebunden,
Der Schafstall offen ist.
Wir haben nun im Land
Nicht Zwang noch Tyrannei,
Nicht Bosheit oder Schand
Zu fürchten. Wir sind frei!"

heißt es in einem Rundgesange der Bauern. Wir verzeihen die wilden Kapriolen, wir ärgern uns nicht über den unergründlichen Durst, wenn wir erfahren, daß es gilt, den „bon Prins Henderick" zu feiern, der

„Recht wie ein Delftsches Kind
Landesfreiheit half vermehren
Den Spanier überwand.
Das Glas ein Jeder zum Munde leit'
Und trink eins für den Durst
Und das auf die Gesundheit
Von dem Nassauschen Fürst."

Ungebundenheit, keckes Zugreifen, das Benutzen und Genießen des Augenblickes ohne Bedenken und Säumen liegt überhaupt im Charakter des siebzehnten Jahrhunderts. Alte Bande waren gesprengt; neue zu knüpfen, den gewohnten Zusammenhang zwischen Menschen, Ländern und Völkern herzustellen, wehrte der weithin tobende Aufruhr und Kampf; auf sich und die eigene Kraft blieb also das Individuum angewiesen, durch Selbstvertrauen und Selbstgenügen konnte es sich allein den Weg durch die Welt bahnen. Vollends in den Niederlanden hatte die allgemeine Unsicherheit und lange Ungewißheit über die Zukunft nicht allein das persönliche Element geschärft und gehoben, sondern auch mitunter einen wilden Humor geweckt, in jedem Augenblicke die volle Lebenskraft einzusetzen gelehrt und weil denn doch Alles nichtig sei, in materiellen Genüssen sich selbst zu vergessen verlockt. In einer solchen Stimmung wurde das Volkslied gedichtet:

„Diogenes der Weise
Der wohnt in einem Faß
Daraus kann man beweisen
Daß Weisheit wohnt beim Naß." [10])

Diese Stimmung liegt auch zahlreichen malerischen Schilderungen zu Grunde, in welchen wir jetzt nur unbegreiflich geschmacklose

Launen des Künstlers verkörpert erblicken, die aber den unmittelbaren Zeitgenossen das wirkliche Leben in frischer, anheimelnder Weise wiederspiegelten. Zu moralisirenden Erwägungen, welche uns den Kunstgenuß vergällen, fanden sie keinen Anlaß, denn sie wußten aus eigener Erfahrung, daß hier nur der Ueberschuß an Kraft verwendet werde, das Sichverlieren und Vergessen im sinnlichen Genusse nicht auf die Dauer zu fürchten sei. So unverdrossen wie diese plumpen aber tüchtigen Gesellen jetzt zu den Klängen der Fidel den Boden stampfen, folgen sie auch dem Wirbel der Trommel; die Hand, die in der Schenkstube den Krug so tapfer festhält, führt auf dem Schlachtfelde mit gleicher Sicherheit das Schwert. Die Unverwüstlichkeit der holländischen Natur, im Großen glänzend erprobt, durfte auch im Kleinen sich gewisse Rechte herausnehmen.

Nicht minder klar und deutlich erscheint der nationale Hintergrund auch bei jener Gattung von Bildern, die wir gewöhnlich mit dem Namen: Höheres oder novellistisches Genre bezeichnen.

Würde man angerufen, das Jahr zu nennen, in welchem sich das Schicksal der holländischen Kunst wendet, so müßte man sich wohl für das Jahr 1650 entscheiden. Die Malerei hatte ihren Höhepunkt erreicht. Einzelne Meisterwerke Rembrandts datiren zwar schon aus früherer Zeit, Tulps anatomischer Vortrag aus dem Jahre 1632, die Nachtwache aus dem Jahre 1642. Aber erst als reiferer Mann offenbart er die vollkommene Herrschaft über alle malerischen Mittel. Er verfügt frei über seine bis dahin erworbene Kunst, arbeitet in jede Gestalt stärker als je zuvor seine persönliche Empfindungsweise hinein, und legt überhaupt einen viel größeren Werth auf die malerische Form, als auf den Gegenstand der Darstellung. Nicht mit Unrecht kann man seine späteren Werke als Studien bezeichnen, in welchen er unbekümmert um die Forderungen fremder Besteller, selbstgewählte malerische Aufgaben verkörpert, ausschließlich den Eingebungen seiner Phantasie folgt. Zahlreiche Schüler hat er im Laufe der Jahre um sich gesammelt, die Bol, Eeckhout, Flinck, Backer, Victors, Koninck, Fabritius, Dou, nach allen Richtungen hin tonangebend gewirkt. Amsterdam erhob sich um die Mitte des Jahrhunderts zum unbestrittenen Vorort der holländischen Kunst, ohne die verschiedenen, zum Theil älteren Lokalschulen

in ihrer Thätigkeit vollständig zu lähmen. Aber um dieselbe Zeit, welche den Höhepunkt in Rembrandts Wirken bildet, wird auch bereits eine starke Wandlung der holländischen Kunstweise wahrnehmbar. Das alte Künstlergeschlecht, welches noch im sechszehnten Jahrhunderte geboren und groß geworden war, die Honthorst, Miereveldt, Ravesteijn waren bereits vom Schauplatze abgetreten, auch der alte Franz Hals hat sich in das Dunkel zurückgezogen und lebt einsam und verarmt in Haarlem. Wenige Jahre nach 1650 verliert Rembrandt sein Vermögen und bald darauf seine bürgerliche Selbständigkeit. Der Sohn und die Hauswirthin verwalten für ihn die eng zusammengeschrumpfte Habe. Wie ihn das äußere Glück verließ, so verringerte sich auch die Zahl seiner Bewunderer. Er ist den weiteren Kreisen unverständlich geworden. Ein neues Künstlergeschlecht war unterdessen herangewachsen, welchem sich die öffentliche Gunst in ungleich reicherem Maße zuwandte. Für das Verständniß des Ganges, welchen die holländische Malerei nahm, ist die prosaische Berechnung des Alters der verschiedenen Künstler im Jahre 1650 nicht ganz werthlos. Adrian van Ostade, Wouwerman, Terburg, Jan Steen, Potter, Ruysdael standen im frischesten Mannesalter, sie zählten zwischen 30 bis 25 Jahre. Jünger waren Pieter de Hoogh, der Delftsche Vermeer, Metsu und Maes (20 bis 16 Jahre). Dem Knabenalter (15 bis 11 Jahre) waren Mieris, Adrian van der Velde, Hobbema, Netscher noch nicht entwachsen. Die älteren dieser Künstler hängen noch theilweise mit dem früheren Geschlechte zusammen, die jüngeren führen uns aber zumeist in eine neue Welt. Aber auch dieser fehlt nicht der nationale Hintergrund. Es ist zunächst kein Abfall, sondern nur eine durch die veränderte Volkslage gebotene Biegung der überlieferten Kunstideale zu verzeichnen.

Suchen wir nach einem großen Ereignisse, welches die abstrakte Jahreszahl in einen anschaulichen Markstein des Zeitenwechsels verwandelt, so bietet sich der Westfälische Frieden 1648 unserem Auge zunächst dar. Auch die bildenden Künste haben, soweit es in ihrer Macht stand, seinen endlichen Abschluß gefeiert. Außer Terburg haben van der Helst und Govert Flinck Friedensbilder gemalt. Van der Helsts „Schuttersmaltijd" im Amsterdamer Museum schildert das Banket der Amsterdamer

Schützen zu Ehren des Münsterer Friedens, Govert Flincks großes Gemälde, jetzt gleichfalls im Reichsmuseum zu Amsterdam bewahrt, stellt die Compagnie des Herrn von Maarsseveen dar, die sich zur Feier des endlich gewonnenen Friedens versammelt. Govert Flinck pictor, 't vreede jaar lesen wir auf dem Bilde, dem überdieß der Maler noch Verse des Jan Voß auf den Frieden einverleibt hat. An diesen Beispielen ersieht man, wie stark sich die Phantasie mit dem Ereignisse beschäftigte. Dasselbe wirkte aber noch viel tiefer.

Eine ähnlich lebensfrohe Stimmung, eine völlige Hingabe an Freude und Genuß, wie sie nach der Erzählung eines alten Chronisten am Anfange des eilften Jahrhunderts die Menschen beherrschte, als mit dem Ende des Jahrtausends nicht auch das gefürchtete Weltende gekommen, vielmehr die Aussicht auf ein ferneres langes, schönes Leben gewonnen war, durchzog auch jetzt wieder die Völker. Von der allgemeinen Friedensbegeisterung legen zahlreiche Aufzeichnungen ein deutliches Zeugniß ab. Menschenalter hindurch hatte man friedliche Zustände, ein ruhig behagliches Dasein, einen ungetrübten Genuß heimlicher Freuden nur wie im Traume erblickt. Wie es sich in der Wirklichkeit lebe, ohne Furcht vor dem kommenden Tage, eingewiegt in vollkommene Sicherheit, als Herr seiner Muße, in dem Kreise still angenehmer Empfindungen sich ebenmäßig bewegend, das hatten die Alten längst vergessen, die Jungen nicht erlernt. Stets nur flüchtige Augenblicke waren ihnen vergönnt gewesen, sich von schweren Gedanken loszusagen, aus wichtiger Arbeit auszuspannen und harmlosen kleinen Freuden, ihrem eigensten unmittelbaren Vergnügen nachzugehen. Sie thaten es mit einer gewissen Hast, beinahe leidenschaftlich, als fürchteten sie, die Gelegenheit würde ihnen unter den Händen entgleiten, der Ruf zum Kampfe schon in der nächsten Stunde sie wieder treffen. Jetzt endlich war der Friede der Welt geschenkt worden; mit ihm kehrte die Ruhe und Sicherheit zurück, und die Möglichkeit, gemüthlich und behaglich das Dasein zu genießen, auch der privaten Existenz in vollem Maße froh zu werden. An der Lust dazu gebrach es den Männern des siebzehnten Jahrhunderts nicht.

Wie uns nach einem langen schweren Winter die erste Frühlingssonne doppelt wonnig erscheint und wir wähnen, so

rein und blau wie heute hätte sich noch nie der Himmel über uns gewölbt, so saftig grün wären noch nie die Fluren, so schön noch nie die Erde gewesen: ebenso hatte die lange Entbehrung, die dauernde Sehnsucht das Walten und Leben des Friedens in die reizendsten Farben gehüllt. Der Werth des privaten Daseins war gestiegen, die Anziehungskraft des stillen häuslichen Glückes gewachsen. Wie anders heimlich fühlten sie sich nun in der geputzten Wohnstube, inmitten des säuberlichen Hauswesens, das zum Verweilen und Ausruhen einlud, seitdem sie keinen gewaltsamen Einbrecher, keinen zudringlichen Störenfried zu fürchten hatten. Wie anders lockend empfanden sie nun die an sich vielleicht kleinen Genüsse des behaglichen bürgerlichen Daseins, gewiß wie sie waren, nicht zur Unzeit aus denselben gerissen zu werden. Die Klänge der Laute, das muntere Lied hörten sich noch einmal so anmuthig an, nachdem man so lange Zeit nur Trommelschläge und wüstes Soldatengeschrei vernommen, doppelt süß schmeckte der Wein, den man vor gierigen Plünderern glücklich gerettet hatte. Alle die Wahrzeichen der wohlthätigen gesicherten Existenz, die glänzenden Prunksachen, der mannigfaltige blinkende Hausrath, die reichen Gewänder gewinnen jetzt eine erhöhte Bedeutung. Ueber alle häuslichen Beschäftigungen und privaten Erlebnisse hat die Begeisterung für den Frieden einen poetischen Schimmer ergossen, eine sonntägliche Stimmung hebt und verschönert auch das Unbedeutende und Gewöhnliche, das ganze Dasein athmet die Seligkeit des endlich gewonnenen Friedens.

Voll und stark klingt diese Friedensempfindung in der holländischen Malerei an. Die Herrlichkeit einer friedlichen Existenz, die Reize eines behaglichen Privatlebens zu schildern, bildet die wichtigste Aufgabe der Künstler, oder um es in der Ausdrucksweise holländischer Dichter wiederzugeben, denen klassische Reminiscenzen gar wohl zu Gebote standen, das Reich des Bacchus und der Venus wird neu begründet. Doch hat die Mahnung des Nationaldichters Cats gut gewirkt:

Denkt, daß man bei der Minnepein
Nie sanft und zart genug kann sein,
Denn Cupido so klein und nackt
Wird wie ein Klotz nicht angepackt.

Sitte und Anstand werden sorgfältiger beobachtet, das

Plumpe und Derbe gegen früher meistens glücklich vermieden. Es wird dieselbe Melodie gesungen, aber in anderer Tonart und in anderem Zeitmaße. Ein Bild, wie es Franz Hals 1623 in seinem Junker Ramp und seiner Liebsten schuf, wäre ein Menschenalter später schwerlich gemalt worden. Der Junker, ein flotter Cavalier, voll ungebundener Lebenslust, hebt lachend ein Weinglas in die Höhe, während die ziemlich derbe, in ihren augenblicklichen Liebesbezeugungen gewiß stürmische, aber kaum treue Freundin sich zärtlich an ihn anschmiegt und der vom Liebespaar vergessene Hund mit seiner Schnauze die herabhängende Hand des Herrn berührt, um sich in Erinnerung zu bringen. Auch die Hille Bobbe, der Rommelpotspieler, der Schuster Barents und andere aus dem Volke heraus gegriffene Figuren besitzen nur in der älteren holländischen Kunstwelt ihren natürlichen Boden. In dieser stürmischen Lebensfreude, in diesem kecken Untertauchen in den tiefen Volksgrund gewann nicht allein die natürliche Reaktion gegen den schweren Druck, welcher im sechszehnten Jahrhunderte auf der Nation gelastet hatte, kräftigsten Ausdruck; es wirkte dabei auch ein bewußter künstlerischer Gegensatz gegen die manierirte Richtung des unmittelbar vorangegangenen Zeitalters mit. Vollständig gebrochen wurde die Herrschaft der letzteren in der Malerei ebenso wenig wie in der Litteratur. Auch im siebzehnten Jahrhunderte schielte noch mancher Künstler nach Italien hinüber. Der Cultus der italienischen Kunst starb nie ganz aus. Aber unter dem Einflusse der politischen Ereignisse trat er eine Zeit lang wie in der Malerei, so auch in der Poesie zurück, am stärksten in den Blüthejahren des Franz Hals. Wie das derb ungestüme Wesen, das tolle Treiben allmälich eingedämmt wurde, ersehen wir am besten, wenn wir den Junker Ramp mit dem köstlichen Bilde Rembrandts in der Dresdener Galerie, angeblich den Meister mit seiner Frau darstellend, vergleichen. Der Vorgang ist auf beiden Gemälden der gleiche. Das traute Liebchen im Schoße, das Glas mit schäumendem Weine emporhebend, am reich beladenen Tische, erscheint der schmucke Galan als Bild des Frohsinnes und vollkommenen Glückes. Er hält und besitzt Alles, was Herz, Auge und Gaumen begehren kann. Was will er mehr? Darum lacht er auch so lustig in die Welt hinaus und jauchzt auf und fordert gleichsam den Beschauer heraus,

zu sagen, ob er schon eine seligere Behaglichkeit irgendwo erblickt? Aber wie uns die Tracht in vornehmere Kreise führt, so erscheint auch die Empfindungsweise feiner, der Ausdruck maßvoller. Aehnliche Betrachtungen regen auch die häufigen Ehestandsbilder, Mann und Frau in trautem Vereine schildernd, an, z. B. das Doppelporträt des Franz Hals und seiner Frau im Reichsmuseum zu Amsterdam, beide Personen von übersprudelnder Lustigkeit und die gravitätisch neben einander sitzenden Ehepaare, mit welchen später die Familienstuben geschmückt wurden.

Das jüngere Geschlecht ist den Lebensfreuden nicht abhold geworden, aber diese spielen sich jetzt gewöhnlich in den behaglichen inneren Wohnräumen ab, in gedämpfterem Tone und mit minder erregter Empfindung. Das geräuschvolle, fast unbändige Treiben hat sich in ein gemüthliches Stillleben verwandelt.

Da werden zuerst musikalische Freuden geschildert. Wie beliebt dieser Gegenstand der Schilderung war, bezeugen die Kataloge aller größeren Galerien. Wir notiren z. B. in der Dresdener Sammlung: den Violinspieler am Fenster von Dou, die Klavierspielerin von Netscher, die Lautenschlägerin von Terburg, den Musikunterricht und die unterbrochene musikalische Unterhaltung von Slingelandt. Das Amsterdamer Museum besitzt eine Guitarrespielerin von Mieris, die Haager Sammlung ein Familienconcert von Metsu. Im Louvre begegnen wir einer Musiklektion von Metsu und Terburg, einer musikalischen Unterhaltung und einer Gesangübung von Netscher. Das Verzeichniß der Werke des Delftschen Vermeer bringt uns den Musikunterricht, die Klavierspielerin, die Klavierlektion (bei Lord Hertford), ein Concert von drei, ein anderes von vier Mitwirkenden, eine Guitarrespielerin, eine Dame am Klaviere. Auch wenn die Maler sich selbst in ihrem Atelier darstellen, lieben sie es, ihre Musikliebe anzudeuten und die Geige, die Laute, das Cello ihrem eigentlichen Handwerksgeräthe beizugesellen.

Eine andere stattliche Reihe von Bildern behandelt das vertrauliche Familienleben. Briefe werden geschrieben und gelesen; hier schäkert eine anmuthige Schöne mit dem Liebhaber, meist einem schmucken Soldaten, der ein Held geblieben ist, nur daß er seine Thaten auf dem Felde der Galanterie jetzt vollführt; dort halten sorgsame Eltern, wahrscheinlich über Herzens-

angelegenheiten der Tochter, ernsten Rath. Wenn wir uns die Niederländer nicht anders als ehrbar gravitätisch denken können, so belehren uns die alten Genrebilder vom Gegentheile. Auch Frauenlippen behagt süßer Wein, der freien Minne sind die Mädchen nicht abhold, sie lachen und trinken, wissen aber auch mit Putz sich die Zeit zu vertreiben und spielen mit dem Papagei, wenn der Freund fern weilt, den wir wieder bei dem Kartenspiele oder wie er raucht und Botschaften entgegennimmt, belauschen können.

Noch andere Bilder endlich führen uns in die Geheimnisse der Frauentoilette ein oder schildern die stillen häuslichen Beschäftigungen des Spinnens und Klöppelns, des Gemüseputzens und Aepfelschälens. Nebenbei soll nur noch erwähnt werden, daß auch die Schule in den Kreis der künstlerischen Objekte tritt und hervorgehoben, daß der Schoßhund in vielen Bildern keine unbedeutende Rolle spielt.

Die Aufzählung der Gegenstände, welche die holländischen Genremaler verherrlichen, mag trocken erscheinen. Niemand wird aber im Angesichte der Bilder selbst die lebendige, launige, oft geistreiche Auffassung, die sie erfahren, ableugnen. Uns Deutschen ist die köstliche Erläuterung eines der bekanntesten Terburgschen Bilder, welche Goethe in den Wahlverwandtschaften gegeben — und schon die Unterschrift auf dem Wille'schen Kupferstiche „l'instruction paternelle“ deutet eine ähnliche Interpretation an — gegenwärtig. „Einen Fuß über den anderen geschlagen, sitzt ein edler ritterlicher Vater und scheint seiner vor ihm stehenden Tochter ins Gewissen zu reden. Diese, eine herrliche Gestalt, in faltenreichem weißem Atlaskleide, wird zwar nur von hinten gesehen, aber ihr ganzes Wesen scheint anzudeuten, daß sie sich zusammennimmt. Daß jedoch die Ermahnung nicht heftig und beschämend sei, sieht man aus der Miene und Geberde des Vaters; und was die Mutter betrifft, so scheint diese eine kleine Verlegenheit zu verbergen, indem sie in ein Glas Wein blickt, das sie eben auszuschlürfen im Begriffe ist.“ Als Schlußszene einer kleinen Novelle wird das in Amsterdam und in einer Doublette in Berlin vorhandene Bild aufgefaßt, ein novellistischer Ton von zahlreichen anderen Bildern behauptet. Selbstverständlich haben die holländischen Genremaler nicht erst kleine Novellen und pikante Anekdoten frei ersonnen und diese

dann in ihren Gemälden illustrirt. Aber wie sie ihren Porträtgruppen durch eine scharfe psychologische Charakteristik ein dramatisches Gepräge verliehen, so wußten sie auch in den Schilderungen des Privatlebens und des vergnügten, behaglichen häuslichen Daseins, durch die zugespitzten Empfindungen und das Momentane der Bewegungen den Schein inhaltsvoller Situationen, lebendiger Handlungen hervorzurufen.

Nur bei Jan Steen darf man eine reichere Gliederung der Gedanken, eine mehr berechnete Composition voraussetzen. Früher mußte sich Jan Steen häufig den Vergleich mit Hogarth gefallen lassen, der viel zu platt moralisirt, um ein wahrhaft poetischer Kopf zu heißen, viel zu einseitig bei der Ausmalung des Einzelnen verweilt, als daß er künstlerische Gesammtwirkungen erzielen könnte. Gegenwärtig kennen wir das richtige Gegenbild des Leydener Malers. Das ist Molière, dessen Agnes und Arnolphe, Sganarelle und Dandin, Diaforius und Clitandre, wie schon Burger bemerkt hat, wir in Jan Steens Bildern freudig wieder begrüßen. In der humoristischen Schilderung bestimmter Gesellschaftstypen, von welchen man mit dem gleichen Rechte, daß sie uralt und ewig jung sind, behaupten kann, in der jovialen Auffassung menschlicher Schwächen und geistreichen Verspottung falscher Größe und selbstgefälliger Sicherheit findet er innerhalb der Schule, ja in der neueren Kunst überhaupt nicht seines Gleichen. Ihm erscheint das menschliche Leben und Treiben als eine heitere Komödie. Da man jenes nicht ändern kann, sich darüber nicht ärgern soll, so thut man am besten, darüber zu lachen. Wir möchten Jan Steen im Kreise der holländischen Künstler schwer missen. Er hält die Verherrlichung der privaten Zustände und Neigungen in den rechten Schranken und bewahrt durch seinen gesunden Humor die Phantasie seiner Landsleute vor sentimentalen Auswüchsen. Die Niederländer fürchteten und achteten ihn aber nicht nur als einen wohlthätigen Zuchtmeister, sie jubelten ihm zu und zollten ihm volle Anerkennung, ein Beweis, daß seine derbkörnige aber kecke und lebendige Natur in ihrem nationalen Wesen einen unmittelbaren Anklang fand.

So stoßen wir also überall, in dem innig wahren Tone religiöser Bilder, wie in der großen, oft heldenmäßigen Auffassung der Porträtgruppen, wie endlich in den Schilderungen

des reizenden und fröhlichen friedlichen Daseins auf einen nationalen Hintergrund, von welchem sich die Kunstwerke lebendig abheben, und entdecken enge Beziehungen zu dem öffentlichen Geiste und zur Volkssitte, welche die Richtung der holländischen Malerei unbedingt rechtfertigen.

Culturgeschichtlich bedeutsam und anziehend sind jedenfalls die Schöpfungen der niederländischen Maler, künstlerisch werthvoll werden sie aber erst dann, wenn es den Künstlern gelungen ist, ihre Gedanken in solchen Formen auszuprägen, welche an sich bereits den Beschauer fesselnd, überdieß durch die Verbindung mit dem bestimmten Inhalte noch eine erhöhte Ausdruckskraft erreichen. Als Coloristen rühmt man bekanntlich die Holländer, die wunderbare Macht ihrer Färbung gibt man zu, selbst wenn man Composition, Gruppirung, Zeichnung nichtssagend oder wohl gar tadelnswerth findet. Nun herrschte freilich bis vor Kurzem in weiten Kreisen gegen das Colorit als künstlerisches Wirkungsmittel eine geringschätzige Meinung.

Ein glänzendes Colorit, eine tiefe und satte Farbengebung, so behauptet man, läßt sich durch technische Uebung gewinnen. Die schöpferische Phantasie, die wahre Künstlergröße bekundet sich ausschließlich in der Zeichnung, in der Schönheit der Umrisse, im Rhythmus der Linien, im Flusse der reichwallenden Gewandung, im idealen Ausdrucke der Köpfe, in den wohlgegliederten Gruppen. Wer so parteiisch urtheilt, dem Colorite jedes Recht, als Produkt der Phantasie zu gelten, abspricht, müßte es sich eigentlich gefallen lassen, daß man auch den sogenannten hohen Stil in der Malerei als etwas Aeußerliches auffaßt, was sich erlernen, auf mechanischem Wege aneignen läßt. Gibt es nicht z. B. Stümper, welche von einem „Responsionsschema“ fabeln, den geheimnißvollen Prozeß einer groß und mächtig angelegten Composition so erklären, daß sich der Maler zuerst eine mittlere Linie denke, die Fläche halbire und dann beide Hälften derselben gleichmäßig gestalte, so daß sich die beiden Seiten vollkommen decken, bis zur feinsten Einzelheit einander entsprechen. Mit gutem Grunde verspotten wir sie und beugen uns vor der Offenbarung eines schöpferischen Geistes, der nicht nach Rezepten vorgeht, sondern selbst erst die Regeln bestimmt und die Gesetze gibt. Keine Lehre von den richtigen Proportionen verleiht schon an sich die Fähigkeit, pla-

stisch vollendete Gestalten zu bilden. Die genaue Beobachtung des Grundsatzes, die Einzelgruppe und das ganze Bild soll die Form einer Pyramide annehmen, bewirkt noch nicht eine „stilvolle" Composition. Vincis Abendmahl verkörpert alle Gesetze, die für die monumentale Malerei aufgestellt wurden; dennoch beruht seine ergreifende Schönheit keineswegs allein in der symmetrischen Anordnung und dem streng regelmäßigen Gruppenbaue. Gerade so kann auch der Maler nicht auf den Namen eines Coloristen Anspruch erheben, welcher nur einzelne Farbeneffekte der wirklichen Natur abgelauscht hat, sich auf nichts Anderes als auf eine künstliche Beleuchtung versteht. Daß der eine und der andere Scheinkünstler darin das höchste Ziel seines Strebens findet, ist freilich wahr, aber auch im idealen Stile wird zuweilen nach der Schablone gearbeitet. Der Mißbrauch eines Ausdrucksmittels kann doch unmöglich die unbedingte Verurtheilung des letzteren rechtfertigen, der Umstand, daß roher Naturalismus seine Blößen mit glänzenden Farbenflecken deckt, nicht den Werth der alten Holländer herabdrücken, bei welchen wie bei den Venetianern und Velasquez das Colorit keineswegs nur die Frucht trocken fleißiger Naturbeobachtung und äußerlicher technischer Studien ist, sondern aus einer eigenthümlichen Empfindungsweise hervorging.

Wir sind nicht im Stande, Schritt für Schritt die Thätigkeit der Phantasie zu verfolgen, im Einzelnen nachzuweisen, wie die Friedensseligkeit, die aus den holländischen Genrebildern spricht, wie das Aufjauchzen der im Genusse eines heiteren Daseins gesicherten Persönlichkeit im Künstler diese und keine andere Farbenstimmung weckte. Vermöchten wir dieses, so könnten wir wohlgemuth das Werk der holländischen Maler fortsetzen. Das Eine wissen wir aber, daß sich Form und Inhalt nicht gleichgiltig zu einander verhalten, die Ausdrucksweise der niederländischen Maler die Bedeutung der dargestellten Gegenstände ungemein erhöht. Man denkt nicht an die grobmaterielle Bestimmung des mannigfachen häuslichen Geräthes, wenn es in blinkendem Scheine unserem Auge entgegentritt; die glänzenden Atlasgewänder, die schweren Seidenstoffe, die zierlichen Trachten der Frauen, die ungebundene, stattliche Form der Männerkleidung versetzen uns unmittelbar in eine Welt der Behäbigkeit und des Genusses, und dringt durch das geöffnete Fenster des

Gemaches ein breiter Lichtstrom, der die Hauptgestalten mit voller Farbe übergießt, sie kräftig und hell abhebt von ihrer Umgebung, füllt die Wohnstube ein milder Dämmerschein, der alle scharfen Gegensätze bricht, die einzelnen Gegenstände in einander fließen läßt, so wird die Empfindung der Wohnlichkeit in uns wirksam angeregt. Süße Ruhe und heimliches Wesen spricht aus einem solchen Bilde, in eine wahre Sonntagsstimmung wird der Beschauer hinüber geleitet. Das Erste, wozu dieser im Angesichte eines holländischen Bildes getrieben wird, ist, daß er die Naturtreue und die überaus lebendige Wiedergabe der Wirklichkeit bewundert. Aber nicht damit schließt der Eindruck. Auch die schärfste Beobachtung der Natur reicht für sich nicht hin, diese satten Farben, diese feine Abwägung von Licht und Schatten, diese Harmonie des Colorites hervorzubringen, welche die Werke der Niederländer auszeichnen. In ihrer Phantasie bereits erstand das farbige Bild, sie dachten in Farben, sie sahen mehr als wir anderen stumpfen Menschen und verknüpften mit jeder Wahrnehmung eine tiefe und reiche Empfindung, welche sie rein und voll in ihre Werke übertrugen. Dieses gilt namentlich von Rembrandt, von dem man kühn behaupten darf, daß er durch sein Colorit ebenso idealistisch wirke, wie die großen Italiener durch ihren vollendeten Formensinn.

Sieht man bei der einzelnen Rembrandtschen Gestalt vom Farbenauftrage und der Beleuchtung ab, überträgt man ein Rembrandtsches Bild in eine einfache Umrißzeichnung, so wird man dort häufig auf gewöhnliche, zuweilen bis an das Triviale streifende Typen stoßen, hier die eigentliche Composition, die fein gegliederte Ordnung, die klare übersichtliche Gruppirung öfter vermissen, zufällig durch einander geschobenen Haufen von Figuren sich gegenüber wähnen. Erst das Colorit hebt die einzelne Gestalt über die bloße Lebenswahrheit hinaus und offenbart ihren Durchgang durch eine eigenthümlich geartete Phantasie. Der goldene Ton des Fleisches, der freie, breite Auftrag, das geschlossene Licht, die Kunst, die bestimmten Farben durch ihre Umgebung zu dämpfen oder zu kräftigen, das Spiel mit Reflexen, sind nicht ausschließlich die Früchte des fleißigen Naturstudiums, sondern ebenso sehr auch der Wiederschein der persönlichen Empfindungen des Meisters, der seine Welt, seine Hel-

den, seine Gedanken in dieser Weise verkörpert schaute. Aus seinem Geiste geboren ist der wundersame Reiz und Zusammenklang der Farbe, wie die Schönheit der Linien und die Anmuth und Gewaltigkeit der Formen im Geiste der großen Italiener ihren Ursprung besitzt. Und wie weiter die letzteren Formenmassen gruppiren und durch einen symmetrischen Aufbau der Linien wirken, ebenso gruppirt Rembrandt Farbenmassen und weiß durch die Harmonie der Farbentöne Einheit und Klarheit in seine Composition zu bringen, sei es, daß er sich in einfachem Contraste bewegt, hell leuchtende Köpfe vom dunklen Hintergrunde abhebt, sei es, daß er, wie z. B. in seiner Nachtwache, ein reicher gegliedertes Farbensystem als künstlerisches Mittel verwendet. Nicht das Vorkommen von Schwarz, Roth, Gelb, Blau und Grün auf dem Bilde erscheint bedeutsam, wohl aber die Abtönung und Vertheilung der Farben, wie er sie hier keck nebeneinander setzt, dort wieder sorgfältig trennt, hier nur blitzartig die Dämmerung durchbrechen läßt, dort wieder in breiten Flächen lagert. Wer nach dieser Seite hin Rembrandts Werke betrachtet, empfängt nicht allein einen unendlich wohlthuenden Eindruck für das Auge, sondern gewinnt auch Einblick in eine merkwürdig reiche Welt, in welcher volles sinnliches Leben und markige Leidenschaften, kühne Ziele und mächtige Charaktere gleichmäßig vertreten sind. Unwillkürlich wird in ihm die Erinnerung an Shakespearische Gestalten auftauchen. Die Helden des britischen Dichters im Stile Rembrandts ausgeführt, das wäre eine würdige, eine herrliche Aufgabe der Kunst. Und sie würde gelingen, denn wahlverwandt, wenn nicht ebenbürtig ist der holländische Meister seinem ältern Zeitgenossen.

Erläuterungen und Belege.

---

1) Vgl. Remarques sur l'estat des provinces unies des Pays-Bas. Faites en l'an 1672. Par Monsieur le Chevalier Temple, Seigneur de Shene, Baronet, Ambassadeur du Roy de la Grande Bretagne auprès des Provinces Unies: A la Haye 1682. In dieser überaus lebendigen und anschaulichen Schilderung des batavischen Landes und Volkes wird u. A. (S. 72) die Republik als étant sortie de la mer beschrieben und gesagt, daß sie „en a aussi tiré premièrement la force, par laquelle elle s'est faite considerer, et en suite ses richesses et sa grandeur." S. 143 heißt es: „On doit croir, que l'eau a partagé avec la terre et que le nombre de ceux qui vivent dans les barques, ne cède pas à celuy des hommes, qui demeurent dans les maisons."

2) Die ältesten Münzen der vereinigten Niederlande zeigen das Bild eines Schiffes ohne Masten und Ruder, den Zufällen des Meeres und der Wogen preisgegeben mit der Legende: Incertum quo fata ferant.

3) Das alte falsche Bild der holländischen Künstler hat als Grundlage die Beschreibungen Houbrakens (De groote Schouburgh), Campo Weyermanns (De Lebens-Beschryvingen der Nederlandsche Konstschilders) und Descamps (la vie des peintres flamands, allemands et hollandois) im vorigen Jahrhundert.

4) A. Bertolotti, Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Mantoua 1886 p. 4. „La vita artistica è proverbiale pell' allegria e spensieratezza, e se queste smodano facilmente anche oggidi, in cui l'educazione è raffinata possiamo immaginarsi le conseguenze nei secoli andati; e poi allora la giustizia non aveva i riguardi d'oggidi pella libertà individuale, così al più piccolo disordine in una osteria i suoi berrovieri facevano la retata generale."

5) Auch die Radirung, welche gewöhnlich unter dem Namen: Porträt des Steuereinnehmers der Staaten von Holland Uijtenboogaert oder der Goldwäger (1639) angeführt wird, hat einen biblischen Inhalt. Die Tracht des Goldwägers ist nicht die landes-

übliche, welche Rembrandt bei seinen Porträten stets streng festhält, sondern diejenige, in welche Rembrandt gern seine historischen Figuren kleidet. Daß sie auch auf Selbstporträten Rembrandts vorkommt, widerlegt die Thatsache nicht, denn man weiß, daß Rembrandt sich auf denselben mit Vorliebe phantastisch ausschmückt. Die Szene ist ganz dramatisch gehalten; der Ausdruck sowohl des Goldwägers wie des knieenden Knechtes beweist, daß ein ganz bestimmtes Ereigniß dargestellt wird. Es versinnlicht die Radirung offenbar die Parabel vom wuchernden Pfunde (Lukas 19, 12). Der von der Reise heimgekehrte Herr fordert vom Knechte Rechenschaft über das ihm anvertraute Pfund.

6) Die berichtigte Zeichnung des Lebens der holländischen Maler danken wir vornehmlich der neueren Forschung ihrer Heimatgenossen Scheltema, Westrheene, Vosmaer, van der Willigen, Stuers, Bredius u. A. Eine vortreffliche Leistung bleibt noch immer das Werk von W. Burger (Thoré): Musées de la Hollande. 2 Bde. Paris 1858. Mag auch die Zuweisung der Bilder an diesen oder jenen Maler in einzelnen Fällen nicht richtig sein, so bleibt doch die künstlerische Würdigung der holländischen Meister, die lebensvolle Beschreibung ihrer Schöpfungen geradezu musterhaft. Die künstlerische Kritik der alten Holländer hat durch Wilhelm Bode (Studien zur Geschichte der holländischen Malerei 1883) die größte Förderung erfahren.

7) Vgl. E. Laspeyres, Geschichte der volkswirthschaftlichen Anschauungen der Niederländer und ihrer Literatur zur Zeit der Republik. Leipzig 1863.

8) Die antik-mythologischen Helden mußten sich in der niederländischen Kunst die gleiche Uebertragung in die unmittelbare Gegenwart, die gleiche Umformung in das Naturalistische gefallen lassen, wie die christlichen Heiligen.

9) Vgl. Motley, history of the united Netherlands from the death of William the silent to the Synod of Dort. II. p. 217.

10) Die im Texte citirten Strophen sind den „Proben altholländischer Volkslieder von O. L. B. Wolff, Greiz 1832" entlehnt. Die Illustration der Bilder durch poetische Texte wird durch das Beispiel der holländischen Maler selbst gerechtfertigt, die, wie z. B. Jan Steen, auf ihren Gemälden nicht selten Verse, gleichsam als Motto anbringen.

11) Mit den im Texte gegebenen Andeutungen sind die Beschreibungen, welche Burger in seinen Musées de la Hollande über die Rembrandtschen Hauptwerke geliefert hat, zu vergleichen, besonders die gelungenen Parallelen zwischen Rembrandt und den italienischen Hauptmeistern, die Zurückweisung Rubens in eine untergeordnetere Sphäre, dann die beiden Stellen: (I, 29 les Syndics.) Tout l'intérêt est dans ces têtes extraordinairement vi-

vantes, et aussi dans l'ampleur prodigieuse de l'exécution, dans l'harmonie de la couleur, qui est la plus simple du monde: quatre notes seulement, qui se répondent et se font valoir. Cela revient toujours à: ut, mi, sol, ut. Point de discord. Aucune disparate. Un seul effet. (I. 147, la leçon d'anatomie): Il est singulier, qu'on ne pense point à ce cadavre qui est là, qu'on ne le voit pour ainsi dire point. C'est là le merveilleux artifice de cette composition, qui, en présence de la mort, ne fait songer qu'à la vie.

15.

Der Rococostil.

Läßt sich die Kunst des Rococo bereits historisch behandeln? Man möchte es bezweifeln, wenn man gewahrt, wie das sogenannte Rococo noch unmittelbar in unsere modische Welt hineinragt, bald Neigung und Bewunderung, bald Haß und Verachtung weckend. Für einzelne Kreise, namentlich für die Frauenwelt, hat es niemals den Liebreiz völlig verloren. Man rühmt von ihm, daß es das Ideal der Verkleidungskunst geschaffen habe und der Gebrauch seiner Formen das Kleine in das Niedliche, das Unbedeutende in das Zierliche, das Formwidrige in das Reizende verwandle. Im Kunstgewerbe beginnt es gegenwärtig wieder eine herrschende Rolle zu spielen, in der Gemeinde der ernsten Kunstkenner steigt noch täglich die Werthschätzung der Rococowerke. Auf der andern Seite sind aber auch die Stimmen der strengen Sittenrichter und der ästhetischen Puristen nicht verstummt, welche das Zeitalter des „schlüpfrigen" Rococo verdammen und in seiner Kunst vorwiegend nur die Anzeichen des Verfalles erblicken. Und wird das Rococo nicht in der That schon durch den Namen, den es führt, gebrandmarkt? Mit einem Schimpfworte, welches spöttische Verachtung ausdrückt, wird es bezeichnet.

Im Anfange unseres Jahrhunderts haben französische Emigranten am schwedischen Hofe den Namen Rococo aufgebracht.[1]) Sie wollten damit die veralteten, lächerlich gewordenen Sitten und Trachten des älteren Geschlechtes charakterisiren. Das neugebildete Wort war nur die Verstärkung des in früheren Zeiten in gleichem Sinne gebräuchlichen Ausdruckes: baroque. Diderot spricht bereits im Jahre 1748 von barocken, närrischen und lächerlichen Tönen.[2]) Aus den Emigrantenkreisen wanderte der Name nach Deutschland und Frankreich, in welchem letzteren Lande er übrigens bei weitem nicht die Verbreitung und Beliebtheit fand, wie bei uns. Der Beige-

schmack des Veralteten und dadurch Absonderlichen blieb, wie Lustspieltitel der Gegenwart beweisen, an dem Worte haften. Im Laufe der Zeit (in den dreißiger Jahren) empfing es aber noch eine Nebenbedeutung. Rococo hieß und heißt noch jetzt eine bestimmte Ornamentenform, dieselbe, welche die Franzosen rocaille getauft haben. Die letztere Wortbildung geht auf das altfranzösische roc, der Felsen, zurück und bezeichnet die Nachahmung der Felsgrotten in der Architektur, die Vorliebe für das Eckige, Scharfe, Spitzige und Muschelförmige in der Goldschmiedekunst des vorigen Jahrhunderts. Wie trefflich auf diese Werke die Charakteristik: gout rocailleux paßt, zeigt ein Blick auf das von dem berühmten französischen Ornamentstecher Juste Aurèle Meissonier entworfene silberne Salzfaß, welches für die Tafel Ludwig XV. bestimmt war (Fig. 19). Mit der größten



Fig. 19.

Treue wird das Naturprodukt nachgebildet, nicht der geringste Versuch einer Umwandlung der Formen gewagt. Auch in dieser anderen Bedeutung, als Name für einen eigenthümlichen Ornamentkreis trat das Rococo an die Stelle des früher üblichen Barock. Der Dichter des Renommisten, der alte Fr. W. Zachariä, schreibt in seinen Verwandlungen (1761):

Die Felsenwände schmückt der Schnecken krummes Haus
Und der barockische Schmuck vielfarbiger Muscheln aus.

Gar bald dehnte man in Deutschland den Begriff des Rococo auf das gesammte Gebiet der bildenden Künste aus, behauptete auch das Dasein einer Rococoarchitektur und Rococo-

plastik und stellte seine allgemeine Herrschaft innerhalb bestimmter Zeitgrenzen: 1720 bis 1750, welche der ersten Hälfte der Regierung Ludwig XV. entsprechen, fest.

Diese Vieldeutigkeit des Namens erschwert nicht wenig das Verständniß der Sache. Treten uns dieselben Formen, welche im Kreise der Ornamentik den Rococostil schaffen, auch in der Architektur entgegen? Besteht zwischen der Architektur und der dekorativen Kunst in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ein so fester Zusammenhang, daß man die eine aus der anderen ableiten könnte? Beides wird der Kunstkenner bestreiten. Ist es überhaupt statthaft, von einer geschlossenen, aus einheitlichen Wurzeln entsprossenen Kunstweise in jenem Zeitalter zu reden? Es gab damals allerdings eine eng verbundene, über das ganze vornehme Europa verbreitete internationale Gesellschaft, deren Einfluß auf die Kunstübung nicht gering angeschlagen werden darf; wenn aber die letztere mehr bedeutet als blos flüchtige Launen und modische Einfälle, dann muß sie doch auch den Volksboden berührt und in Volksstimmungen einen lebendigen Wiederhall gefunden haben. Diese sind aber nicht überall die gleichen gewesen und äußern sich auch nicht in gleicher und gleich starker Weise in den verschiedenen Kunstgattungen.

Es wird vielleicht zur Klärung der Sache beitragen, wenn hier zunächst in knappen Umrissen das Phantasieleben im vorigen Jahrhundert gezeichnet und dann seine Verkörperung in der wirklichen Kunst betrachtet wird.

Als Heimat des Rococo gilt bekanntlich Frankreich. In neuester Zeit wurde ihm zwar dieses Anrecht abgesprochen und von Semper Sachsen als das Geburtsland des eigentlichen Rococo ausgerufen. Immerhin muß man anerkennen, daß von Versailles aus das Rococo die Reise um die Welt machte, und ohne den Vorgang der französischen Künstler und Kunstfreunde der Rococostil gewiß nicht eine dauernde Herrschaft erreicht hätte.

Frankreich spielt in der Kunstgeschichte eine eigenthümliche Rolle. Im Mittelalter steht es allen anderen Ländern ebenbürtig gegenüber, im dreizehnten Jahrhunderte überragt es weitaus dieselben an Fülle und Tiefe der künstlerischen Cultur. In der Poesie ist Frankreich der spendende, Italien und Deutschland der empfangende Theil, in der Architektur schafft Frank-

reich die Originale, nach welchen unsere großen gothischen Dome gebildet werden. Dann tritt plötzlich ein längerer Stillstand ein und als sich endlich wieder im sechszehnten Jahrhunderte ein eifrigeres Kunstleben regt, üben zuerst die Niederlande, dann Italien eine bestimmende Gewalt. Auf derselben Straße, auf welcher die Heere Karl VIII. und Ludwig XII. nach Italien zogen, wanderten italienische Künstler gleichfalls als Eroberer und Sieger nach Frankreich. Von der Zeit Franz I. an erhält sich der italienische Einfluß auf die französische Bildung. Er erstreckte sich nicht auf den bürgerlichen Kern der Nation. Bis zu einem gewissen Grade nahmen auf der anderen Seite einzelne italienische Künstler die Natur der neuen Heimat in sich auf — es ist merkwürdig, daß bereits in den Werken der Schule von Fontainebleau die französische Eleganz zuweilen die Stelle der Schönheit vertritt —; doch in der höfischen Sitte und höfischen Kunst herrschte das italienische Element wenig beschränkt. Die Verpflanzung des mediceischen Hauses in die unmittelbare Nähe des französischen Thrones trug selbstverständlich dazu bei, diese Herrschaft zu stärken, und wenn früher nur darüber geklagt wurde, daß man in der Poesie den italienischen Mustern viel zu ängstlich nachgehe, daß z. B. Ronsard „petrarkisire“, und die Sprache sich italienisire, so seufzte während Mazarins Regiment das Volk über das italienische Joch, in welches auch das öffentliche Leben, die Politik und die Moral Frankreichs gespannt wurden.

Es war aber ein Joch, welches seinem Träger nur Ruhm brachte. Das stolze Bewußtsein, die erste Weltmacht unter dem „großen Könige“ zu bilden, verdunkelte die demüthigende Empfindung, daß man dieses Alles theilweise der italienischen Schule verdanke. Auch auf poetischem Gebiete hörten die Franzosen bald auf, blos nachzuahmen und jenseits der Berge ihre Vorbilder zu suchen, obgleich noch 1662, wie ein bekannter Kupferstich Abr. Bosses zeigt, die Buchhändler in der Galerie des Palais durch Anschläge von Uebersetzungen Guarinis, Aretinos und Marinis ihre Kunden zu locken hofften. Nur im Kreise der bildenden Künste blieben die Beziehungen zu Italien auch im siebzehnten Jahrhunderte lebendig. Wie in einem früheren Zeitalter die Namen Serlio und Delorme unmittelbar aufeinander folgen, so jetzt Bernini und Perrault. Italiener wett-

eifern mit Franzosen in Entwürfen prächtiger Palastbauten und wenn auch der Einheimische über den Fremden den Sieg davon trägt, so ist das eine persönliche Angelegenheit, bei welcher nicht etwa an einen Kampf entgegengesetzter künstlerischer Grundsätze gedacht werden kann. Von Pierre Puget, dem berühmten Bildhauer, darf der Biograph mit Fug behaupten, daß an ihm eigentlich nichts französisch sei, als der Name, wie auch der Maler Simon Vouet, einer der einflußreichsten Künstler des siebzehnten Jahrhunderts, ohne groben Irrthum zu den Italienern gerechnet werden darf, Rom als die eigentliche Heimat Nicolas Poussins erscheint. Selbst die Nachwirkung der italienischen Dichtkunst dauert in der französischen Kunst länger und prägt sich kräftiger aus, als in den poetischen Schöpfungen der Franzosen; das pastorale Element und die Allegorie gewinnen dort einen noch mächtigeren und unstreitig auch anziehenderen Ausdruck, als hier.

Mit der Annahme, die malerische oder plastische Phantasie der Franzosen sei eben träger gewesen, kann man die Sache nicht erklären. Bei der entschiedenen Richtung des Nationalgeschmackes, der z. B. die italienischen Künstler zwang, auf dem neuen Schauplatze ihres Wirkens von den gewohnten Proportionen und Maßverhältnissen abzuweichen, wäre jene zur Selbstthätigkeit angestachelt worden, wenn nicht das Gefühl innerer Verwandtschaft beruhigt, wenn nicht die Uebereinstimmung der italienischen Kunstformen mit den französischen Kunstzielen sich deutlich geoffenbart hätte.

Die schöne Harmonie der Renaissancebildung war in Italien seit der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts zerstört, die nationale Kraft des Volkes gebrochen; keineswegs abgestorben waren die künstlerischen Triebe und stumpf geworden der Genußsinn. Nur daß der letztere jetzt egoistisch verfährt, in dem üppigen Schmuck des Einzeldaseins vorzugsweise seine Befriedigung findet. Charakteristisch genug begnügt sich auch der päpstliche Nepotismus, den Nepoten eine glänzende Privatexistenz zu sichern. Die Künstler ihrerseits huldigten zwar vollkommen der neuen Culturströmung. Die Betonung des musikalischen Elementes, die Ausbildung der Oper, welche aus der Renaissancetragödie sich allmälich entwickelt, geben ein deutliches Zeugniß dafür ab. Doch bei allem Selbstbewußtsein konnten sie sich von

dem Einflusse der alten Ueberlieferungen nicht befreien, nicht den früher herrschenden Gedankenkreis und die hergebrachte Formensprache unbedingt verwerfen. Keine gewaltsame Katastrophe scheidet die alte von der neuen Zeit, langsam und stetig, dem Einzelnen kaum bemerkbar, geht die Wandlung vor sich, damit fällt auch der Anreiz fort, sich gegen die Traditionen schroff zu kehren, zumal dieselben schon vielfach abgeschliffen und vollkommen im nationalen Leben eingebürgert waren.

Noch immer holt der Künstler für seine Vorstellungen gern das Bild aus dem klassischen Alterthume; es sind aber nur sinnliche Leidenschaften, grob materielle Kraftäußerungen, welche er verherrlicht. Den mythologischen Apparat benutzt auch der Zeitgenosse Berninis in ausgedehntem Maße. Der Standpunkt Ovids ist ihm aber fast ausschließlich geläufig, oder er sucht durch die Anlehnung an den griechischen Mythus seinen pastoralen Gelüsten, seiner Sehnsucht, aus dem Gewirr des Lebens sich in das stille, harmlose Hirtendasein zu retten, einen idealen Hintergrund zu verleihen, oder er verwandelt endlich die greifbaren olympischen Gestalten in blasse allegorische Scheinwesen. Und wenn die gleichmäßige Vertretung der Architektur, Plastik und Malerei zu den Wahrzeichen der Renaissancebildung gehören, so paßt das auch für die spätere Periode der italienischen Kunst, nur daß namentlich die Grenzen der Architektur verrückt und verwischt erscheinen, die Wirkung der letzteren darin gesucht wird, daß man die Eigenthümlichkeiten der anderen Kunstgattungen auf sie überträgt. Viel Conventionelles, Erlogenes und Erheucheltes kommt auf diese Weise in die künstlerischen Werke, aber Pomp und Glanz, eine gewisse noble Repräsentation kann man denselben nicht absprechen. Bei den Kirchenbauten ist der Gegensatz des rein äußerlichen Prunkes zu der ernst heiligen Bestimmung der Anlage zu schroff, als daß der Eindruck befriedigend ausfiele; aber schon die Paläste üben vielfach eine machtvolle Wirkung aus.

Das hohe Einfahrtsthor, die weiträumige, stattliche Halle, welche sich unmittelbar an jenes anschließt, der auf perspektivische Effekte fein berechnete Hof, die mit prahlerischer Verschwendung angeordneten Treppen, die Säle und Galerien, vortrefflich geeignet, Schaaren geputzter Klienten in sich zu fassen, geselligen Unterhaltungen zu dienen — Alles trägt das Gepräge der

vornehmen Herrenwohnung. Noch lockender und reizender treten uns die Villen, die Casinos entgegen, zum Lebensgenusse einladend, gegen den Garten sich unmittelbar öffnend, der seinerseits wieder unter die Herrschaft der Architektur geräth und das wohnliche Haus in der landschaftlichen Natur fortsetzt. Man kann es tadelnswerth finden, daß auf den Schein, auf die bloße Repräsentation ein so großes Gewicht gelegt wird, man darf nicht verschweigen, daß ein gewisses theatralisches Dekorationselement sich vielfach geltend macht. Das ganze Ziel der Kunst erscheint, verglichen mit den Aufgaben der früheren Periode, herabgedrückt. Dieses Alles zugegeben muß man aber weiter bekennen, daß auch die späteren Italiener des siebzehnten Jahrhunderts Kraft und Gewandtheit besaßen, ihre Absichten wirksam zu verkörpern, und eine höfische Kunst schufen, welcher es weder an Vornehmheit noch an sinnlichen Reizen mangelt.

Diese Eigenschaften empfahlen die italienische Kunst den Franzosen, bei welchen namentlich unter Ludwig XIV. der Hof das Vorbild und der Mittelpunkt des ästhetischen Lebens wurde. Die Künste fanden am französischen Hofe sicheren Schutz und eifrige Pflege, sie begaben sich dafür in eine vollkommene Abhängigkeit von dem letzteren, ließen Gottesdienst und Frauendienst vor dem Herrndienst zurücktreten. Während aber die italienischen Höfe in politische Ohnmacht gebannt wesentlich nur ein glanzvolles Privatdasein fristeten, hob sich das französische Königthum zu europäischer Herrschaft. Das blieb nicht ohne Einfluß auf die Kunstübung. Bei den Franzosen fehlt das politische Bewußtsein nicht, durch ihre Litteratur und Kunst weht entschieden ein monarchischer Zug, in der Verherrlichung der fürstlichen Gewalt erblicken Dichter und Maler eine würdige Aufgabe. Die französische Kunst des siebzehnten Jahrhunderts ist nicht höfisch schlechthin, sondern noch besonders monarchisch in ihrem Wesen; im Kreise der bildenden Künste gewinnt hier das Element der Repräsentation, das Scheinheroische eine noch größere Bedeutung, als in Italien, wo der Abfall vom öffentlichen Leben eine solche Richtung nicht begünstigt, wenn auch Italien die Mittel borgte, jenes Streben zu befriedigen.

Das Schloß von Versailles ist das berühmteste und glänzendste Denkmal der französischen Hofkunst. Schon die Zeitgenossen Ludwig XIV. waren sich des theatralischen Eindruckes

wohl bewußt, welchen die Ansicht des Schlosses von der Pariser Seite her macht. Sie fanden darin aber nichts Tadelnswerthes. In dem ganzen Zuschnitte des höfischen Lebens, in dem ausgebildeten Ceremoniell, in der Erscheinungsweise des absoluten Monarchen lag ein Anklang an den Pomp des Schauspieles. Drei Avenüen führten in die Nähe des Schlosses. Noch ehe man dieselben durchschritten hatte, kam man rechts und links an zwei stattlichen Stallburgen, der grande und petite écurie vorüber und gelangte endlich zur place d'armes, an welche sich, getrennt durch prachtvolle Gitter — „vor das Geld, welches in diesem Schloß auf eiserne Stacket verwendet worden, sagt der alte Sturm, könnte man ein ansehnliches Schloß vor einen Fürsten bauen" — noch zwei Höfe anschlossen. Prunkvolle Galerien und Säle, eine Kapelle und ein Theater fesseln des Wanderers Aufmerksamkeit im Inneren des Schlosses, dessen riesige Ausdehnung nur von der Parkseite richtig genossen werden kann und welches doch nur in den Staatsapartements sich groß und würdig zeigt, auf die Bequemlichkeiten des Privatlebens eine geringe Rücksicht nimmt. Selbst die Anlage des Parkes ist weniger auf den Genuß der landschaftlichen Natur als auf die Entfaltung streng abgezirkelter, steif abgemessener höfischer Pracht berechnet. Die Dekoration wechselt, die Theaterbühne bleibt. Hier wie in den vorderen Höfen und in den inneren Gemächern wird Alles von dem Gedanken der Majestät des absoluten Königs getragen und beherrscht.

Das Schloß von Versailles ist kein Werk, welches durch seine organische Gliederung, die Schönheit und Mannigfaltigkeit der Formen auch für sich zu leben vermag; erst bevölkert, die äußeren Räume erfüllt von einem Heere von Soldaten und Dienern, die inneren überfluthet von Höflingen, die sich halb neugierig, halb ehrerbietig herandrängen, das Antlitz des Herrn zu schauen, gewinnt das Bauwerk Ausdruck und Bedeutung. An dieses Bild knüpft sich aber unwillkürlich das andere altorientalischer Paläste, die gleichfalls ausgedehnte Bezirke umfassen, weithin in das Land reichende Straßen und Alleen besitzen, Hof auf Hof folgen lassen, in ihrem Inneren eine kleine Welt beherbergen können, wo ebenfalls die Privatgemächer von den Prunksälen abgesondert liegen, und in den letzteren aller Glanz und alle Herrlichkeit angesammelt wird. Auch in Ver-

sailles bildete das „particulier des Königs ein sanctum sanctorum, in welches gewöhnliche sterbliche Menschen nicht hineinkommen.“ So versichert ein unverdächtiger Zeuge, Elisabeth Charlotte, Herzogin von Orleans.

Man ist versucht zu glauben, daß im Kopfe Ludwig XIV. selbst das Gefühl der Verwandtschaft mit den orientalischen Weltherrschern lebte. Mit Vorliebe werden für die Dekorationsbilder, welche die verschiedenen Säle schmücken, Gegenstände der altorientalischen Geschichte gewählt. Im Saale der Venus wird dargestellt, wie Nabuchodonosor den Befehl ertheilt, die medischen Gartenanlagen nach Babylon zu verpflanzen und wie Cyrus über sein Heer eine Revue abhält; im Billardsale erblicken wir Cyrus und Jason auf der Jagd; Cyrus, Ptolomäus und Demetrius Polyorketes treten uns auch in anderen Gemächern entgegen. Der Hauptheld ist aber Alexander der Große auf seiner orientalischen Siegesfahrt. Seiner Verherrlichung sind nicht allein zahlreiche Bilder in Versailles geweiht. Seine Geschichte zu erzählen, erhielt noch außerdem Lebrun vom Könige den Auftrag, welchen der Lieblingsmaler Ludwig XIV. auch im Sinne des Bestellers glänzend vollführte. Nach sich selbst schätzt der König den großen Mazedonier am höchsten und sind seine eigenen Großthaten historisch und allegorisch, plastisch und malerisch der Nachwelt geoffenbaret, so gönnt er auch dem antiken Helden Ruhm und Unsterblichkeit.

Keinen Kunstzweig kann man nennen, der nicht den monarchischen Cultus bekennt, von den großen Baudenkmälern angefangen, welche begonnen werden, um das Volk von der glänzenden Macht des Herrschers zu überzeugen bis zu den Kalenderstichen herab, durch welche alle Ereignisse des königlichen Hauses, und ein unwichtiges, gleichgiltiges findet natürlich niemals statt, die Geburt des Herzogs von Bourgogne, die Stiftung des heiligen Geistordens u. s. w. der Nation in Erinnerung gebracht werden.

Theils die Ausschließlichkeit der eingeschlagenen Kunstrichtung, theils andere, mehr zufällige, äußere Umstände führten eine Wandlung herbei. Der höfische Prunk wurde eine lästige Ceremonie, der monarchische Pomp im Zeitalter der Maintenon eine Lüge und ein unerträglicher Zwang zugleich. Mußte doch Ludwig XIV. selbst es dulden, daß der von ihm sehr ernsthaft

genommene Cultus des Orients vor seinen Augen in das Lächerliche gezogen, am Hofe sogenannte heroisch-komische Ceremonien veranstaltet wurden, deren Helden Orientalen waren. In den Gobelins, welche man auf Gillots Namen tauft, sowie in Molières Komödie: le bourgeois gentilhomme, finden wir deutliche Anklänge an diese Ceremonien.

Wieder möge für den Sittenwechsel Elisabeth Charlotte von Orleans als Zeuge sprechen. In ihren Briefen an die Raugräfin wie an die Kurfürstin von Hannover entwirft sie ein treues Bild des höfischen Lebens unter dem alt gewordenen Ludwig XIV. Noch immer ist er der Mittelpunkt, um welchen sich Alles dreht, die einzige Persönlichkeit, welche selbständig auftreten darf, nach der sich die ganze übrige Welt oder was man damals Welt nannte, richtet. Weil er der Herzogin Gnade erweist, kommt sie in die Mode. „Alles waß ich sage vndt thue Es sey gutt oder vberzwerck daß admiriren die Hoffleute auch dermaßen, daß wie ich mich jetzt bey dießer Kälte bedacht, meinen alten Zobel ahnzuthun vmb wärmer auff dem halß zu haben, so laß jetzt jedermann auch Einen auff dieß patron machen, vndt Es ist jetzt die größte mode. Wen die courtissans sich Einbilden, daß Einer in faveur ist, so mag Einer auch thun waß man will, so kan man doch versichert seyn daß man apropirt werden wirdt.“ Aber die Herzogin klagt auch gleichzeitig, daß die Mode lustig zu sein abgekommen sei, daß eine unendliche Langeweile trotz der königlichen Pracht, die Ludwig XIV. in Schulden stürzte, sich über Versailles und den ganzen Hof lagere. „Alles ist nicht golt waß glentzt vndt waß man auch von der frantzöschen Libertet prallen mag, so seindt alle divertissementer so gezwungen vndt voller contrainte, das Es nicht auszusprechen ist.“ Um Ludwig XIV. wird es immer einsamer. Im Jahre 1701 bemerkt Elisabeth Charlotte, daß Niemand mehr weiß was politesse sei als der König und Monsieur, „da alle Junge Leute an Nichts als pure abscheuliche debauche gedencken, da man die am artigsten findt, die am plumpsten sein“. Damit hängt zusammen, daß Versailles täglich an Anziehungskraft verlor, auch die Hofleute in Paris sich heimischer fühlten, als in dem trotz allem Pompe öden und einförmigen königlichen Schlosse. Mit dem Tode Ludwig XIV. hörte jeder Zwang auf,

unter der Regentschaft wurde die Ungebundenheit und Lockerung aller Verhältnisse anerkannte Regel.

Man darf nicht glauben, daß die höfischen Kreise jetzt allem Anspruche auf eine besondere Geltung entsagt, etwa zu Gunsten eines freien, gesunden Bürgerthums abgedankt hätten. Sie hielten sich nach wie vor für den auserlesenen Theil der Gesellschaft, wie zum Lebensgenusse so auch zum Kunstgenusse allein berechtigt und blieben bemüht, das ästhetische Treiben vor den anderen Ständen zu fördern und zu schützen. Nur von der lästigen Verpflichtung, stets zu repräsentiren, mit streng gemessenem Ceremoniell sich zu bewegen, befreiten sie sich; sie schüttelten die schwere Wucht der Majestät ab und benutzten ihre fürstliche Stellung, um schrankenlos und mit den glänzendsten Mitteln ihren privaten Vergnügungen nachgehen zu können. Der Sinn für das Heroische, für das gediegen Prunkhafte war abgestorben, der Mittelpunkt des höfischen Lebens in das Cabinet und Boudoir verlegt worden. Die Sitte, die mit dem achtzehnten Jahrhundert aufkam, sich in Paris petites maisons zu erwerben und die Staatskleider des Versailler Hofes hier abzulegen, an sich geringfügig, bezeichnet doch genau die Veränderung der Lebensweise.

Auch in den Niederlanden hat, nur wenige Menschenalter früher, ein ähnlicher Uebergang vom Großen und Pathetischen zum Kleinen und harmlos Fröhlichen stattgefunden, auch hier wurde der selige Frieden des stillen häuslichen Daseins verherrlicht und in der Schilderung privater Vergnügungen eine reiche, lohnende Aufgabe der künstlerischen Phantasie erblickt. Nur mit dem Unterschiede, daß es die Holländer damit Ernst nahmen, das wirkliche, ungeschminkte Privatleben der Bürger den malerischen Sinn fesselte und die Phantasie zu farbensatten Bildern reizte, während es in den höfischen Kreisen Frankreichs bei dem bloßen Spiele blieb. Die vornehmen Herren und feinen Damen des Hofes von Versailles und der anderen Höfe, welche dem französischen Beispiele folgten, traten aus ihren Schranken heraus, überließen sich der ungebundenen Fröhlichkeit, freuten sich des privaten Daseins, es war aber nur ein augenblickliches Vergessen ihrer Natur. Was allein folgerichtig gewesen wäre, aufzugehen in dem Bürgerthume, sich dauernd mit dem Volke zu mischen, die gleichen Anschauungen ernstlich festzuhalten,

dazu kam es nicht. Wie wäre aber auch in den letzten Regierungsjahren Ludwig XIV. die Einkehr in das Volksthum möglich gewesen. Seine Kriege hatten die Nation arm und elend gemacht. Es war keine Freude, sich unter das Volk zu mischen oder es auch nur in der Nähe zu betrachten. Die vornehme Gesellschaft Frankreichs schloß, wie es auch seine Staatsmänner thaten, die Augen vor diesem Elend, ersann, als sie der heroischen Anwandlungen müde geworden war, eine Scheinwelt, welche die Farben des Glückes, der harmlosen Freuden, der Unschuld als Schmuck trug und dabei das Gute hatte, daß die feinen Herren und Damen auch in dieser Welt unter sich blieben, in jedem Augenblicke in die andere wirkliche Welt, welcher sie durch Geburt und Rang angehörten, zurückkehren konnten. Man band sich eine Maske vor, um unerkannt Freuden genießen zu können, welche die fürstliche Würde und das monarchische Ansehen eigentlich verbot, man bewahrte sich aber die Möglichkeit, die Maske abzunehmen. Zu den beliebtesten höfischen Spielen gehörten jetzt außer den Caroussels und den militärischen Lustlagern die sogenannten Wirthschaften, Jahrmärkte und Bauerndivertissements. An Schilderungen derselben lassen es die Chronisten des vorigen Jahrhunderts nicht fehlen. Um sie zu charakterisiren, genügt wohl die Anführung ganz nahe gelegener Beispiele.

„Am 20. September 1719, referirt Fürstenau in seiner Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, war Mercuriusfest im Zwinger, bestehend aus einer Wirthschaft aller Nationen, einer Messe oder mercerie. In einem reichen Zuge bewegten sich alle Theilnehmenden, der Hof, die Cavaliere und Damen, die Kapelle, die französischen und italienischen Schauspieler nach dem Zwinger. Dort gab es Seiltänzer, Wunderdoctoren, Marionettenspieler, ein Serail des türkischen Kaisers, französische und italienische Komödien u. s. w. Nach einem glänzenden Souper in den Pavillons des Zwingers und einer gewinnreichen Lotterie fand bei prachtvoller Beleuchtung des Gartens in einer Menge Boutiquen der Verkauf der verschiedenen Gegenstände statt, welche Kaufleute der Stadt dort ausgelegt hatten. Den Schluß bildete ein Ballet, in welchem Merkur, die Musik, Architektur, Malerei und Bildhauerkunst auftraten."

„Im Jahre 1725 zur Hochzeitfeier einer natürlichen Tochter

des Königs mit dem Grafen von Friesen, fanden in Pillnitz unter anderen Festlichkeiten auch Bauerndivertissements statt. Der König hatte hinter dem Garten nach Hosterwitz achtunddreißig hölzerne Häuser bauen und ausmeubliren lassen, in welchen die französischen Sänger, Schauspieler und Tänzer, sowie die Mitglieder der Kapelle einquartirt wurden. Es gab da ein Schulzenhaus mit dem Narrenhäuschen, Pranger und Glockenstuhl. Die anderen Häuser, worunter auch eine Schenke, waren mit Schildern versehen, auf welchen die Profession angegeben war, die im Hause getrieben wurde. Man sah Kaufleute, Schneider, Maurer, Klempner u. s. w. Die Bauerndivertissements, bei denen die Künstler in Bauernkleidern fungirten, bestanden in einem Maienfest, wo der Hof unter Maien speiste und tanzte, in Johannesfeuern, in einem Korndreschen in der Scheune des französischen Dorfes, in einer Entenjagd auf der Elbe und einer Hasenjagd im Schloßgarten, wobei die Hofzwerge die Oberjägermeister und kleine grün gekleidete Knaben mit kleinen Hunden die Jäger vertraten, ferner in einer Bauernschule, wo der Hofzwerg den Schulmeister und die französischen Schauspieler die Kinder agirten, in einem Bauernprozeß, wo derselbe Zwerg den Dorfrichter darstellte, in einer Bauernwirthschaft des Dorfes und endlich in einem Bauerncaroussel, wobei die Bauern der Umgegend mit ihren Mädchen weidlich gefoppt wurden."

Dem stillen Kleinleben der Menschen auf solche Art zu huldigen, ernstlich und dauernd aus den eng und willkürlich gezogenen höfischen Schranken herauszutreten, kam den Theilnehmern und Förderern solcher Vergnügungen nicht in den Sinn. Der bekannte Hofpoet Johann Ulrich von Koenig gibt offenherzig als den Zweck solcher Festlichkeiten an:

„Es ist dem Carneval nun auch sein Recht gethan:
Man hat getanzt, gespielt, gehaselieret, gelärmet,
Gescherzt, gelöffelt und geschwärmet,
So viel ein jeder mag, so viel ein jeder kann."

In Frankreich aber war noch in der Mitte des Jahrhunderts die abgeschlossene Natur der vornehmeren Klassen so allgemein anerkannt, daß in einem Ballete: **les hommes** von Saint-Foix Prometheus nicht schlechthin Menschen schafft, sondern die

zweite Menschwerdung sich darauf beschränkt, daß vier Genien des Krieges, der Robe, der Kirche und der Finanzen belebt werden, welche ihrerseits wieder Vertreter dieser vier höfischen Stände, der einzigen, deren Dasein der Mühe lohnt, beseelen. Als Zeitvertreib kann man sich das Heraustreten aus dem gewohnten Kreise gefallen lassen; ähnlich wie in einem Komödienspiele freut man sich an den Bildern des privaten Lebens und der bürgerlichen Sitte; man lacht über dieselben, ohne darin eine unmittelbare Selbstbespiegelung, den Wiederschein der eigenen Natur zu finden.

So war die Atmosphäre beschaffen, in welcher sich die Rococokunst entwickelte, deren Herrschaft schon sehr früh im vorigen Jahrhundert beginnt und bis zur Mitte desselben währt. Ihre Grundlage könnte besser und gesünder sein, ohne Zweifel, die Uebertragung der absoluten fürstlichen Macht auf die privaten Verhältnisse, die jeder sittlichen Schranke spotten, über jedes Gesetz die persönliche Lust setzen, erscheint in hohem Grade anstößig; aber künstlerische Rührigkeit, selbst künstlerische Tüchtigkeit darf man der Zeit nicht absprechen. Wir sind wohl befugt, die Richtung zu tadeln, aber keineswegs berechtigt, was innerhalb derselben geleistet worden ist, mit unbedingter, schnöder Verachtung zu behandeln. Wir dürfen über die Verirrung in einzelnen Künsten klagen, wir können aber nicht ohne grobes Unrecht das reiche künstlerische Leben verleugnen. Die beste Definition der Rococokunst haben die Franzosen und zwar bereits im vorigen Jahrhunderte gegeben. Die Kritik der Poesien Bernis, in der Correspondenz Grimms v. J. 1755 mitgetheilt, paßt ganz gut auf die allgemein herrschende Kunstweise:

Ta muse est l'adroite coquette
Qui sait placer un agrément,
Faire jouer un diamant;
Femme adorable, un peu caillette,
Toujours en habit arrangé,
Possédant l'art de toilette
Et redoutant le négligé.

Gäbe es nur ein einfach Schönes, ein einfach Erhabenes in der ästhetischen Welt, dann freilich müßte man über die Rococokunst den Stab brechen; nun lassen sich aber die mannigfachen Varianten und Zwischenstufen des Schönen, das Reizende,

das Zierliche nicht zurückweisen. In einer großen, markigen Zeit, in welcher nur das Höchste erstarkt, nur das Vollendete geachtet wird, treten sie in ein vollkommenes Dunkel zurück; wenn aber die herrschende Bildung eines Menschenalters, die allgemein giltigen Zustände sie fördern und nähren, so gewinnen sie eine nicht geahnte Bedeutung, jedenfalls das Recht zu existiren und die Phantasie reicher als sonst zu füllen. Abgesehen davon, abgesehen auch von dem Umstande, daß die Rococokunst keineswegs des Zusammenhanges und der Verwandtschaft mit anerkannt edlen und tüchtigen Kunstrichtungen entbehrt — Rubens ist theilweise z. B. in seinem Liebesgarten ihr Vorläufer, in der holländischen Genremalerei waltet ein verwandter Zug der Vorliebe für die Freuden des privaten Lebens —, läßt sich zu Gunsten der Rococokunst noch Manches anführen.

Wer den Rococostil grundsätzlich verdammt, muß dennoch der technischen Gewandtheit der Künstler, der Meisterschaft, mit welcher das künstlerische Material bewältigt, die ausführende Hand geleitet wurde, ein volles Lob zollen. Wenn Franzosen des vorigen Jahrhunderts von der „prestesse de la main“ im Rococozeitalter bewundernd sprechen, die „légéreté de l'outil“ anerkennend hervorheben, so mag die Unbefangenheit des Urtheiles Zweifel erregen. Das Zeugniß Sempers, des geistvollsten Vertreters der reinen Renaissancekunst in unseren Tagen, wird man aber wohl gelten lassen. Auch Semper spricht sich in diesem Punkte zu Gunsten des Rococo aus. „Das 16. Jahrhundert war zu sehr monumentalen Charakters, daß nicht die Kleinkünste, deren Blüthezeit das 15. Jahrhundert war, den überwiegenden Einfluß der höheren Skulptur und Malerei, vornehmlich aber der Monumentalarchitektur zu ihrem Nachtheil erfahren mußten. Bald erweckte sie das Streben nach mehr Freiheit und Originalität, auf welcher neuen Richtung viele Kleinkünstler alle Hilfsmittel der ausgebildeten Technik bis auf das Aeußerste erschöpften, eine Reaktion gegen das Uebergewicht, welches die Monumentalarchitektur auf sie geübt hatte, begründeten.“ Die Kleinkünste mit ihrer wesentlich dekorativen Tendenz bilden den eigentlichen Träger des Rococostiles, ihr Vordrängen verschuldet die mannigfachen Sünden der letzteren, in ihnen werden aber auch die Reize und eigenthümlichen Vorzüge desselben am glänzendsten verkörpert. Hier entfaltete die andere

Wurzel der Rococokunst, jene die im Volksboden ruht, ihre reiche Lebenskraft.

Von den Zeiten der Renaissance her hatte das Kunsthandwerk in den Ländern diesseits der Alpen sich seine gediegene Tüchtigkeit bewahrt. Diese Tüchtigkeit war das einzige, was aus dem Zusammenbruche der großen Kunst durch die Gräuel des dreißigjährigen Krieges gerettet wurde. Aehnlich wie sich die sittliche Kraft der Nation in den stillen Schoß der Familie geflüchtet hatte, so wurde ihr künstlerisches Vermögen in den engen bescheidenen Räumen der Werkstätte geborgen. Als nun gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts der Kunsttrieb ganz allgemein wieder erwachte, traten in den nördlichen Landschaften die Kunsthandwerker nothwendig in den Vordergrund. Sie besaßen allein eine gute technische Schule und Vertrautheit mit künstlerischen Traditionen. Mit den Personen tauchten auch die ihnen geläufigen Formen auf und gewannen neues Leben. Das Rococoornament ist keine Erfindung, welche auf eine bestimmte Persönlichkeit zurückgeführt werden kann oder erst im vorigen Jahrhunderte ganz neu auftauchte; es muß vielmehr in der Hauptsache als eine Ueberleitung älterer Typen in eine neue Form aufgefaßt werden. Semper hat mit Recht auf die Bedeutung des Rahmens in der Rococodekoration hingewiesen.[8]) Der Rahmen spielt aber bereits in der späteren nordischen Renaissance eine große Rolle und vererbte sich von dieser auf die späteren Zeitalter. Vornehmlich in der Cartouche begrüßen wir das Einigungsglied zwischen der älteren und jüngeren Kunstweise. Hat sie auch ihre Gestalt verändert, so kann sie doch nicht ihre Abstammung vom Zierschilde der nordischen Renaissance verleugnen. Von dem letzteren unterscheidet sich die Rococococartouche durch den völligen Mangel an Symmetrie und die größere Natürlichkeit der zur Belebung des Rahmens benutzten Ornamente. Im Angesicht freilich eines Meissonierschen Zierwerkes (Fig. 20) wird man über diesen angeblichen Naturalismus der Rococoornamente ungläubig die Achseln zucken. Die scharfgezackten Blätter erinnern nur schwach an die natürlichen Pflanzenformen. Sie verhalten sich zu den letzteren etwa wie die künstliche Pastorale zu dem wirklichen Landleben. Immerhin sind es Blätter und kündigen einen Umschwung der dekorativen Phantasie an. Verfolgt man die Entwickelung des Ornamentes

vom Anfange bis zum Schlusse des vorigen Jahrhunderts, so bemerkt man deutlich das immer stärkere Vortreten der Pflanzen- und Blumenmotive und zugleich die immer größere Natürlichkeit der Pflanzenbildung. Das Jahrhundert steuert offenbar in der dekorativen Kunst dem Naturalismus zu.



Fig. 20.

In der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts hat die Herrschaft des Rollwerkes, der metallartigen Beschläge ihr Ende erreicht. Die Groteske feiert ihren Einzug. Das Verdienst, die Raffaelsche Groteske eingeführt zu haben, schreibt Mariette[4]) dem berühmten Dekorateur Ludwig XIV., dem Jean Berain zu und rühmt außerdem von ihm, daß er sie dem französischen Geschmacke enger angeschmiegt habe. Besteht diese Anpassung etwa darin, daß Berain zwischen die grottesken Ornamente zuweilen rechtwinklig durchflochtene feine Bänder schob, welche an die Arabeske erinnern? Daß die letztere auf die

Ornamentik des achtzehnten Jahrhunderts Einfluß übte, beweisen u. a. auch die Eisengitter des Jean Lamour in Nancy, dieser zierlichsten und reizendsten Werke, welche jemals aus den Händen eines Schmiedemeisters hervorgingen. Berains Stil, die sogenannte Berinade, kam nach seinem Tode (1711) aus der Mode, wie denn überhaupt die Mode in die Kunst des vorigen Jahrhunderts mächtig eingreift und die ruhige Entwickelung der letzteren wiederholt unterbricht. Aber die Vorliebe für das Pflanzenornament, für die Gewinde, die leicht beweglichen Ranken, die Durchbrechungen und Kreuzungen bleibt und steigert sich im Laufe der Jahre.

Als die Hauptpathen bei der Bildung des Rococoornamentes dürfen wohl die Silberschmiede und die Tapetenmaler gelten. Sie treten an die Stelle der Schreiner und Eisenarbeiter, welche die Dekoration der nordischen Renaissance aus der Taufe gehoben hatten. Dem Silberschmiede dankt der „style rocailleux“ den Ursprung. Die spitzigen, zackigen, verschobenen Formen ließen sich in diesem Stoffe mit der größten Leichtigkeit herstellen. Vielleicht haben auch die ewige Finanznoth, die zahlreichen den Gebrauch des Silbers einschränkenden Maßregeln dahin geführt, daß man um jeden Preis das Massive, Volle mied und auf leichte und feine Arbeit den Hauptnachdruck legte. Es sollte das Gewicht des Geräthes verringert und doch ein reiches Aussehen desselben bewahrt werden. Dem Tapetenmaler standen größere Flächen zur Verfügung, welche er mit farbigen Ornamenten zu beleben suchte. Aus dem Schicksale der pompejanischen Wandmalerei haben wir die Gesetze erkannt, welche der malerischen Wanddekoration stets zu Grunde liegen. Der Dekorateur im Anfange des vorigen Jahrhunderts besaß nicht diese kunsthistorischen Erfahrungen, ging aber doch in ähnlicher Art zu Werke. Die architektonische Gliederung der Wandflächen wird allmälich gelockert, um schließlich ganz zu schwinden. Leichte, zierliche Stäbe und Bänder heben sich vom Grunde ab und gewinnen durch Pflanzenornamente, Guirlanden, zierliche Masken, Muscheln u. s. w. ein reicheres Ansehen, einen farbigen Charakter. Das Streben nach malerischer Wirkung verbunden mit der gewundenen, schmiegsamen Natur der jetzt beliebtesten Ornamente siegte über das überlieferte Gesetz streng symmetrischer Anordnung. So trafen die Gewohnheiten der Tapetenmaler

mit den Neigungen der Silberschmiede zusammen und wurde eine Brücke zwischen der Pflanzenornamentik und dem „style rocailleux“ geschlagen.

Das Uebergewicht der dekorativen Phantasie, der größere Werth der ornamentalen Kunst bildet nicht den einzigen verwandten Zug zwischen dem Rococostile und der nordischen Renaissance. Beide stimmen auch darin überein, daß das Ornament sich unabhängig von der Architektur entwickelt und ein vollkommener Dualismus zur Geltung kommt. Eine eigenthümlich ausgebildete ornamentale Kunst nimmt außer der Geräthewelt die Innenräume für sich in Anspruch, die äußere Architektur geht dagegen ihre eigenen Wege und steht gar nicht selten zu der Innendekoration in auffälligem Gegensatze. Wir stehen in Bezug auf die künstlerischen Formen ganz deutlich einer Doppeltwelt gegenüber, welche ihre tiefere Einheit erst in der historischen Stimmung findet, welche aus beiden gleichmäßig spricht.

Niemand wird behaupten, daß das Rococozeitalter eine besondere Architektur geschaffen, nicht einmal die Ansicht vermag sich gegenüber der in der letzten Zeit gewonnenen reichen Erfahrung Glauben zu verschaffen, daß die Architektur im vorigen Jahrhunderte überall denselben Weg eingeschlagen habe. Die älteren Bauverständigen hatten doch nicht so ganz unrecht, als sie die Herrschaft der Renaissance bis zum Schlusse des vorigen Jahrhunderts erstreckten, durch keine so scharfen Einschnitte, wie sie gegenwärtig beliebt sind, die Entwickelung der neueren Architektur schieden. Die Baumeister des letzten Jahrhunderts hegten die Ueberzeugung, daß sie das Werk der großen Meister des Cinquecento getreulich fortsetzen. In der Wahl dieser Meister allerdings waren sie nicht einig. Die spätere italienische Renaissance spaltet sich bekanntlich in zwei Richtungen. Die eine hat ihren Hauptsitz in Rom, die andere, durch Andrea Palladio vornehmlich vertreten, entfaltet ihre beste Wirksamkeit in Oberitalien. Die eine Richtung steigert bis zum Uebermaße die Kraft und den Ausdruck der Einzelglieder, liebt bewegte, geschwungene Linien, zieht auch Licht und Schatten in die Berechnung, um die Wirkung der Bautheile zu verstärken, arbeitet alles in derben plastischen Formen aus. Die andere liebt einfache, große Verhältnisse, scheut die Vervielfältigung der Glieder und alles

was auf ein Uebermaß und einen Ueberfluß hinausläuft und hält sich strenger an die Vorschriften der Antike. Während die eine Richtung in der Ueppigkeit zu ersticken droht, liegt bei der anderen Auffassung der Baukunst die Gefahr nüchterner Verständigkeit und abstoßender Kälte nahe. Beide Richtungen gehen neben einander einher und theilen sich noch in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ziemlich gleichmäßig in die Herrschaft. Eine geradezu drastische Wirkung üben daher die Aussprüche der Architekten, je nachdem sie dieser oder jener Auffassung huldigen. Der berühmte Dekorateur der römischen Jesuitenkirchen, Pater Pozzo[5]), schlägt alles Ernstes die Bildung geknickter Säulen vor und beruft sich zu seiner Rechtfertigung auf die Griechen! Diese haben häufig die Funktion der Säulen den Karyatiden übertragen. Allerdings stehen diese in der griechischen Architektur. Können sie aber nicht auch sitzend gedacht werden? Und wenn sitzende Karyatiden denkbar sind, warum nicht auch sitzende Säulen (colonne sedenti)? Und so construirt er denn wohlgemuth einen Säulenschaft mit einem Knie in der Mitte. Beinahe in demselben Jahre ließ der Kurmainzer und Bamberger Baumeister Leonard Dintzenhoffer sein Theatrum architecturae civilis, eine Bearbeitung des Buches von Dieussart drucken. Mühselig sucht er noch die richtigen Maße der überlieferten Säulenordnungen zusammen, peinlich vergleicht er die verschiedenen Muster. Als Ideal eines „perfekten" Gebäudes schwebt ihm ein Werk vor, welches die drei „requisita, die Commodität, die Symmetrie und die Beständigkeit" besitzt.[6]) Kann man sich einen größeren Widerstreit der künstlerischen Ziele, einen größeren Gegensatz der architektonischen Ideale denken?

Beide Richtungen wanderten schon im siebzehnten Jahrhunderte über die Alpen und blieben hier auch im folgenden in Kraft. Wo die römische, von den Jesuiten und der kunstfreundlichen katholischen Aristokratie mit Vorliebe gepflegte Kunstweise Eingang gewann, da fand das eigenthümliche Rococoornament keine rechte Heimat. Hier blieb die üppige plastische italienische Dekorationsweise in wenig beschränkter Herrschaft bestehen. In Oesterreich z. B. entfaltete vom Schlusse des siebzehnten Jahrhunderts bis 1740 die Architektur eine reiche Blüthe. Nach dem siegreichen Ausgange der Türkenkriege nahm der Kaiserstaat einen unverhofften Aufschwung. Es hob sich seine politische

Macht, es erstarkte im Innern der Reichthum des Adels. Namentlich die Hauptstädte des Reiches gewannen durch den stärkeren Zuzug der großen Grundherren, welche sich dem Hofe näherten, an Glanz und vornehmem Aussehen. Die Prachtpaläste Wiens[7]) und Prags, diese Zeugen der klassischen Kunstperiode Altösterreichs, stammen aus dieser Zeit. Sie sind keine Copien italienischer Paläste, bekunden vielfach die selbständige persönliche Tüchtigkeit der Architekten, sie besitzen aber doch ihre Hauptwurzel in der späteren römischen Renaissance. Auf diese geht dann auch die ganze Dekoration derselben zurück. Zwischen den eigentlichen Bauformen und der ornamentalen Ausstattung herrscht vollkommene Uebereinstimmung. Anders verhält es sich in jenen Landschaften, in welchen wie z. B. in Frankreich die einfachere, in Oberitalien ursprünglich begründete Bauweise Verbreitung fand. Hier brachte es die mit dekorativen Gliedern grundsätzlich sparsame Richtung mit sich, daß als die Freude an einem schmuckreichen Dasein sich stärker äußerte, die Architekten rathlos standen, auf die ornamentale Kunst einen tiefgehenden Einfluß zu üben nicht vermochten, diese anderen Kräften anvertraut werden mußte. Architektur und Dekoration gehen keine engere Verbindung ein, wie dort, wo die an sich schon dekorativ wirksame römische Spätrenaissance den Reigen führt. Es treten vielmehr die äußere Architektur und die innere Ausstattung in einen offenen Gegensatz. Wer z. B. die Außenseite des vom Grafen Brühl in Dresden 1751 errichteten, aber schon 1759 zerstörten Belvedere (Fig. 21) betrachtet, wird schwerlich den reichen Schmuck der inneren Räume (Fig. 22) errathen.[8]) Ebenso bereiten die rheinischen Lustschlösser der Rococoperiode in ihrer architektonischen Gestaltung nur dürftig auf die im Innern entfaltete Pracht vor. Während der Architekt klassische (was man damals so nannte, wir würden eher den Ausdruck: akademisch gebrauchen) Einfachheit anstrebte und überall das Gesetzmäßige, Regelmäßige, Verständige empfahl, griff der Dekorateur auf die von der heimischen Renaissance ererbten, allerdings seitdem stark veränderten Motive zurück und schuf unabhängig von der Architektur einen eigenen, ornamentalen Stil, den Rococostil. Dieser besitzt keine architektonische Grundlage, entwickelt sich vielmehr im Gegensatze zu der herrschenden Bauweise. Er bleibt vorwiegend auf die Innenräume beschränkt, während die äußere

Architektur einen selbständigen Weg einschlägt. In Deutschland, wo sich italienische, französische, holländische Einflüsse in der Architektur berührten, häufig kreuzten, sind die Verhältnisse verwickelter. Im Ganzen und Großen dürfte aber doch die hier gegebene Darstellung der historischen Wahrheit entsprechen.

In dem Gegensatze zwischen der Architektur und der Dekoration, in der scheinbaren äußeren Einfachheit und der inneren

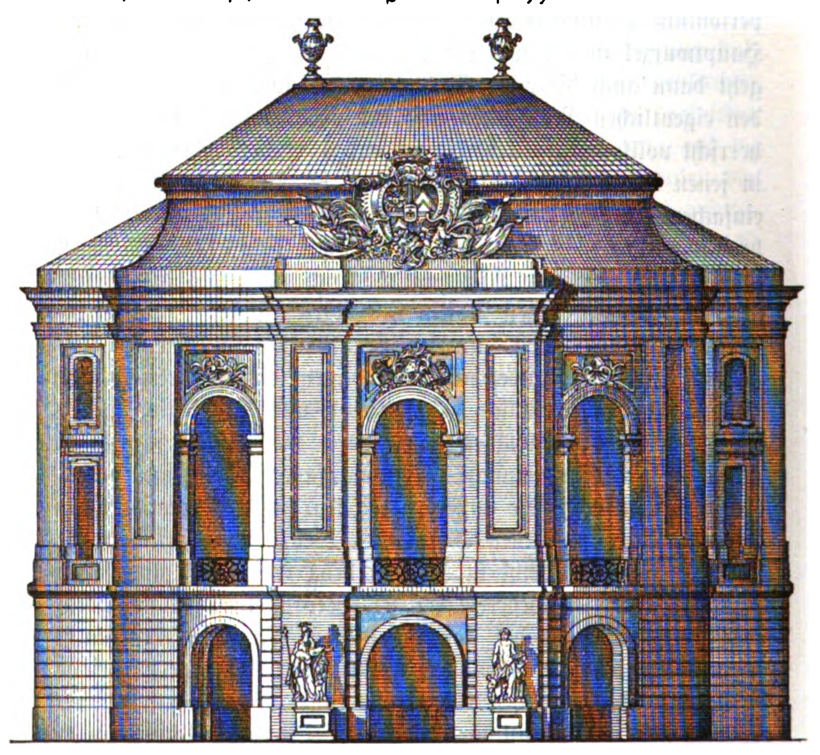


Fig. 21.

zierlichen Ausstattung spiegelt sich die Zeitstimmung deutlich ab. Das vornehme Geschlecht war des schweren äußeren Glanzes, der erdrückenden Pracht müde geworden, zog sich in die inneren Räume zurück, wo sich der unterhaltende Theil des Lebens abspielte. Aber die Einfachheit war wie in der Schäferpoesie und in den pastoralen Bildern eine gekünstelte und gesuchte. Es fehlte den inneren Räumen nicht an koketten Reizen, um die

Sinne anzuregen und in vertrautem Kreise mannigfache Freuden zu genießen.

Man rechtfertigt wenigstens theilweise, man erklärt jedenfalls vollkommen die Rococokunst, indem man von Boudoir und Cabinet den Ausgangspunkt nimmt. Unfruchtbar, sobald es sich um monumentale Aufgaben handelt, erscheint sie überaus rührig, selbst schöpferisch in der Herstellung der zahllosen Nippsachen, ohne welche keine galante Persönlichkeit des vorigen Jahrhunderts leben konnte, in der Erfindung der zierlich tändelnden Formen, von welchen umgeben erst das höfische Leben Reiz und Bedeutung gewann. Die eine und die andere Kunstgattung tritt bedenklich zurück, verschiedene überlieferte technische Weisen werden nur selten geübt, dafür erweitert man die Summe des künstlerischen Materials und gründet neue Kunstgewerbe.

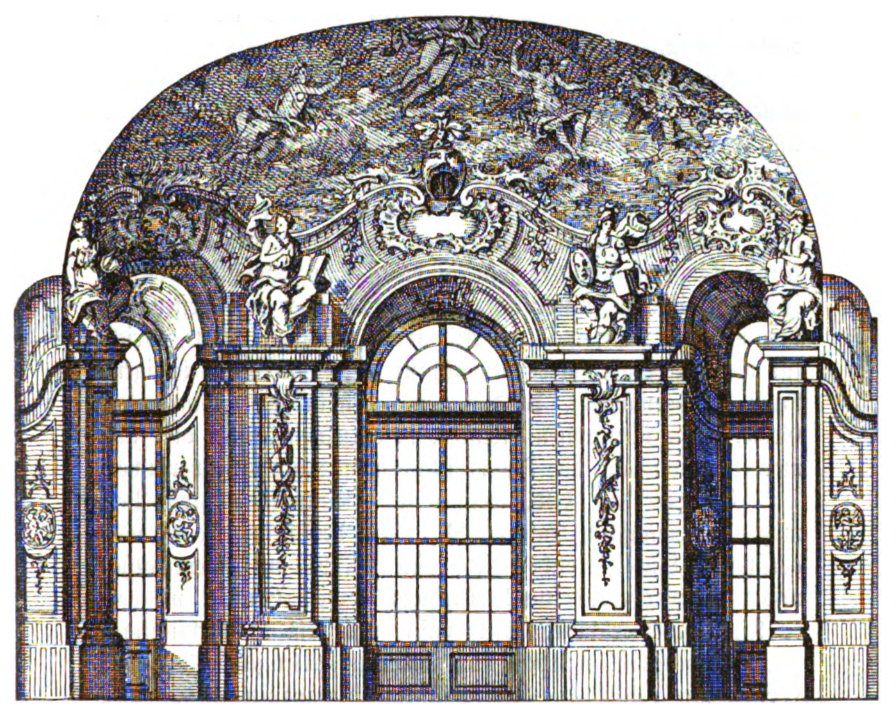


Fig. 22.

Das Porzellan ist der beliebteste Stoff, in welchem Plastiker und Maler ihre Tüchtigkeit versuchen müssen, die Gouache- und Pastellmalerei steigen zu ungewohnten Ehren empor. Die Schreiner verwandeln sich in Mosaizisten und verstehen durch geschickte Verbindung von Holz und Metall, durch eingelegte Arbeiten neue Effekte zu erzielen, schaffen gewissermaßen eine neue Gattung des Kunsthandwerkes, die Verfertiger von Fächern, die erst 1673 zu einer Zunft sich vereinigt hatten, zählten einige Menschenalter später in Paris allein 130 Meister mit zahlreichen Gehilfen und Lehrlingen.

Auch historische Irrthümer sind lehrreich. Die Fächermalereien, anfangs Szenen aus dem Bauernleben, später Hirten- und Amourettenbilder, werden gewöhnlich den größten Meistern, Watteau, Lancret, Pater, Boucher zugeschrieben. Beglaubigen läßt sich die Behauptung nicht, in den meisten Fällen ist sie sogar entschieden falsch. Untergeordnete Maler, Anfänger oder herabgekommene Künstler wurden beinahe ausschließlich von den Fächerfabrikanten beschäftigt. Daß man aber den ersten und berühmtesten Malern solche Aufgaben zumuthen konnte, spricht für die hohe Stellung der Kleinkünste. Sie hätten sich übrigens kaum herabgewürdigt, da doch jene auch in das monumentale Gebiet gerne übergreifen möchten, in einzelnen Fällen die Zimmerdekoration auf die Façadenflächen auszudehnen versuchen.

Es gab kein Feld, welches die Kleinkünstler ihrem Vermögen unzugänglich dachten. Martin, der Erfinder eines vielgerühmten Lackes, welcher die größten Möbel mit seinem rothen und schwarzen vernis de la Chine überzog, Gosse, welchem es kein Frevel erschien, Silbervasen mit dem undurchsichtigen Lacke zu bedecken, würden kein Bedenken getragen haben, mit vernis, façon de Chine auch Palastfaçaden anzustreichen. Einen ähnlich universellen Gebrauch machte man vom Porzellan. Mit Porzellanplatten Mauern zu inkrustiren, in Porzellan große statuarische Werke zu formen und zu brennen, erschien keineswegs als künstlerische Missethat. In dem Maße als die Kleinkünstler sich erhitzten und zu kühnen Entwürfen sich emporschwangen, schränkten die Träger der reinen und hohen Kunst ihren Gesichtskreis ein und rückten ihr Ziel näher. Einer der beliebtesten Architekten, Oppenord, war unermüdlich in der Zeichnung von Modellen für Kunsthandwerker und verdankt seinen

Ruhm zu nicht geringem Theile seiner Geschicklichkeit, für Pendulen stets neue Muster und Formen zu ersinnen. Fragonard, neben Boucher und Chardin von den Zeitgenossen in eine Reihe gestellt, bebt, als er in Rom anlangt, vor Michelangelo zurück, Raffael versetzt ihn in Lethargie, erst im Angesichte der Bilder eines Baroccio, Solimena, Pietro da Cortona, Tiepolo kommt ihm der Muth wieder zurück, wird er sich des anch'io sono pittore bewußt.

Hält man den Standpunkt fest, daß die Rococokunst das intime, private Leben der höfischen Welt zu verherrlichen bestimmt sei, so hört auch das unerhörte Glück der Porzellanarbeiten im vorigen Jahrhunderte auf, ein Räthsel zu sein. Durch das Porzellan wurde das Ideal einer häuslichen Kunst erreicht. Die Theeschale, der Eßteller, Gefäße zur Aufnahme heißer Getränke und Speisen bilden die ältesten und natürlichsten Gegenstände der Porzellanmanufaktur. Es läßt sich auch in der That kein geeigneterer Stoff für diesen Gebrauch denken. Leicht im Gewichte, zu drehen und zu schleifen, halbdurchsichtig, den zerstörenden Angriffen des Feuers und Stahles nicht ausgesetzt, vereinigt die Porzellanpaste alle Eigenschaften in sich, die wir von Gefäßen der erwähnten Gattung verlangen. Sie darf sich auch mannigfacher Vorzüge rühmen, welche sonst nur vereinzelt angetroffen werden. Daß das Porzellan den gewöhnlichen Töpferthon, die Fayence an und für sich an Schönheit übertrifft, bleibt unbestritten; es wetteifert aber auch in dem einen und anderen Punkte mit dem Glase, es erinnert in der Art und Weise, wie es sich behandeln läßt, an Edelsteine. Aehnlich den Metallen gestattet es die Emaillirung. Der Plastiker und der Maler darf es gleichmäßig in seinen Bereich ziehen und seine Kunst an demselben versuchen. Frühere Zeiten hoben noch andere wunderbare Eigenschaften an dem Porzellan hervor. In den Türkenkriegen des sechszehnten Jahrhunderts wurden auch Porzellangefäße erbeutet. Nichts erschien kostbarer und werthvoller. Der glückliche Besitzer hätte das gleiche Gewicht Silber unbedenklich zurückgewiesen. Denn diese Porzellangefäße, versichert Simon Salmasius in einem Briefe vom Jahre 1600, zeigen durch eine plötzliche Veränderung ihrer Transparenz die Gegenwart eines Giftes untrüglich an. Man begreift, daß diese Gabe der Enthüllung das Porzellan in hohem Grade

beliebt machte, daß namentlich höfische Kreise und unter diesen wieder jene Italiens sehnsüchtig nach demselben ausblickten, gern das Geheimniß seiner Herstellung ergründet hätten.

Nach einer venetianischen Relation bemühte sich bereits 1576 Herzog Franz Medici, die echte Porzellanmasse zu entdecken. Zehn Jahre lang experimentirte er, Tausende von Gefäßen zerschlug er, bis er endlich mit Hülfe eines Levantiners die rechte Spur fand. So meinte er wenigstens; und doch mußte es nicht die rechte Spur gewesen sein, da im siebzehnten Jahrhunderte wieder nur auf dem Wege des Handels Porzellan in die Hände der Europäer gelangte. Die Holländer besaßen das Monopol des Importes und brachten in einem Jahre 50000, in einem anderen sogar 307000 Theetassen auf den Markt. Erst der glückliche Zufall, der den Apotheker Böttger 1709 die Meißner Porzellanerde finden ließ, machte das Porzellan in Europa heimisch und weckte alsbald eine Begeisterung für das neue Kunstmaterial, wie sie so tief und rückhaltslos kaum jemals wieder beobachtet wird.

Die Mängel und Schranken des Materiales, für uns unmittelbar deutlich, wurden in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts vollkommen übersehen oder mit gewandtem Sinne umgangen. Das Porzellan, namentlich das in Frankreich früh beliebte, als Sèvreswaare bekannte weiche Porzellan (porcelaine tendre) ist ein ungefügiger Stoff, wenn es die Wiedergabe einfach großer, reiner Formen gilt. Die Natur der Erde erschwert an und für sich die plastische Modellirung; der Brennprozeß, die Unentbehrlichkeit der Glasur ziehen der Wirkungskraft des Porzellanes feste Grenzen. Schönheit der Linien, Anmuth und Klarheit der Formen kommen hier schwer zur Geltung. Bei figürlichen Darstellungen kann man weder markige Wahrheit, noch ideale Hoheit als Ziel in das Auge fassen. Das Zierlich-Kleine bildet das eigentliche Gebiet des Porzellankünstlers. „Lächerliche Puppen" nennt der an der Antike genährte Geist die Schöpfungen von Meißen. Da sie aber nur dem Spiele dienen, nur im Boudoir ihr Dasein fristen, die Bestimmung haben, der tändelnden Phantasie Nahrung zu geben, so ist das Puppenhafte kein Vorwurf. Lebensgroße Büsten, ohne Mitwirkung der Farbe, einzig allein auf den Effect der plastischen Formen berechnet, ernste Personen darstellend, erscheinen aller-

dings in Porzellan ausgeführt als Carikaturen; die spannenlangen Figürchen, bei welchen die Farbe nachhilft, die gleichsam als Miniaturmasken uns entgegentreten, den Kreis des Leichten, Koketten nicht verlassen, üben einen gewissen Eindruck, stehen jedenfalls mit den herrschenden Sitten im Einklang. Diese Daphnis und Chloën, Aminten und Tircis athmen so viel Leben, als eben eine höfische Idylle verträgt, diese Schneider und Musikanten wirken, wenn sie in dem zierlich glänzenden Porzellan verkörpert werden, geradezu komisch, wie sie auch in den Wirthschaften und Divertissements zur Belustigung des Hofes sich offenbarten.

Die Gegenstände der dekorativen Kunst, — denn bald geht man von der Herstellung von Thee- und Tafelservicen zur Produktion jeder Art von Gefäßen und Vasen über — können sich gleichfalls nicht einfach großer, gediegener Formen rühmen. Auch hier sind die technischen Bedingungen der Fabrikation dem Schwunge der Linien, der natürlichen Entfaltung der Ornamente aus den Grundgestalten nicht förderlich, auch hier muß die Farbe nachhelfen, der Reichthum des äußerlich angefügten Schmuckes, ein künstliches Zusammensetzen der einzelnen Theile den Mangel organischer Gliederung ersetzen. Diese Scheu vor dem Ruhigen und Regelmäßigen entfremdet aber das Porzellan keineswegs den Zeitgenossen. Hätte dasselbe nicht schon an sich einen unendlichen Zauber auf die Menschen des achtzehnten Jahrhunderts geübt, so würde gerade diese Eigenschaft bei Künstlern und Kunstfreunden es noch besonders empfohlen haben. Denn dadurch näherte sich das Porzellan dem Stile, welcher auf den anderen Gebieten der Kunst herrschte, und schloß sich namentlich an die Goldschmiedwerke harmonisch an, deren Bedeutung für die Erkenntniß der Rococokunst nicht unterschätzt werden darf. Wenn wir Goldschmiede und Architekten in engen Wechselbeziehungen gewahren, so gilt es durchaus nicht für ausgemacht, daß nur die ersteren den empfangenden Theil bildeten. Gewiß ist, daß Juweliere von Profession, wie Thomas Germain auch die Baukunst übten, daß andererseits Architekten, wie Oppenord gern und eifrig Vorlagen für die Goldschmiede zeichneten und sich hier entschieden heimischer fühlten, als wenn sie zu monumentalen Werken Entwürfe schaffen sollten.

Das Vordrängen der Kleinkünste wurde als eines der

wichtigsten Merkmale des Rococostiles bezeichnet. Wenn man die Goldschmiedearbeiten aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts betrachtet, lernt man erst diesen Vorgang vollkommen begreifen. Trotz wiederholter Polizeiordonnanzen, welche im angeblichen Interesse der zerrütteten Finanzen gegen den Verbrauch der Edelsteine und der edlen Metalle erlassen wurden, stieg dennoch der letztere in unglaublicher Weise. Man staunt über die Arbeitskraft Claude Ballins und Thomas Germains, welche es möglich machte, daß sie die Vornehmen Frankreichs, die Fürsten Europas mit reichen Tafelaufsätzen, Toiletten u. s. w. von ihrer Hand bedenken und außerdem auch prunkvolle Monstranzen, Sonnen, Kelche, Rauchgefäße für Kirchen in großer Zahl anfertigen konnten. Man bewundert die Fruchtbarkeit Meissoniers, der ähnlich wie Thomas Germain, so überhäuft mit Aufträgen er auch war, doch niemals sich wiederholte, in jedem neuen Werke neue Seiten seines Talentes entfaltete. Nur die vollkommene Beherrschung des Materiales, eine Virtuosität in der Handhabung der Werkzeuge, die nicht höher gedacht werden kann, bewirkte solche Wunder. Dieses Bewußtsein der persönlichen Fähigkeit prägt sich auch deutlich aus. In einer gesunden Atmosphäre ließe es sich ertragen, wäre es sogar zu rechtfertigen, in der höfischen Umgebung, von Kleinkünstlern zur Schau gestellt, führte es aber zur Manier. Mit dem Materiale wird ein willkürliches Spiel getrieben, die Zweckmäßigkeit, die bei untergeordneten Werken nicht vermißt werden darf, gänzlich vergessen.

Im Angesichte italienischer Renaissancejuwelen rufen wir unwillkürlich aus: Wie reizend hat der Künstler die natürliche Form des Edelsteines, den Charakter des Stoffes überhaupt verwerthet, wie sinnig in der künstlerischen Gestalt die Bestimmung des Werkes angedeutet. Meissoniers Arbeiten gegenübergestellt werden wir bekennen, daß wir nimmermehr geglaubt hätten, daß sich diese Formen im Metalle herstellen, jene Windungen und Verdrehungen in Silber oder Gold wiedergeben lassen, und während dort das Wozu? eine ganz überflüssige Frage erscheint, plagt uns hier die Neugierde, den Zweck des Gegenstandes zu errathen. Der Rococojuwelier begnügt sich nicht etwa mit geschweiften Contouren, auch die einzelnen Flächen müssen gefurcht, auch das feinste Detail gezackt und gewunden

werden. Es gibt keine so eigensinnige Form in der Natur, keinen so seltsamen Muscheltypus, keine Verschrobenheit in der Blattbildung, die er nicht glücklich nachgeahmt und mit einem merkwürdigen technischen Geschicke verkörpert hätte. Der Tadel über die Eigenwilligkeit des Künstlers würde sich noch lauter und länger vernehmen lassen, wenn wir uns nicht rechtzeitig erinnerten, daß die Menschen, welchen diese Werke dienen sollten, gewissermaßen bedürfnißlos waren, weil dem Begehren die Befriedigung auf dem Fuße unmittelbar nachfolgte, daß der Idealismus, aus dem großen öffentlichen Leben vertrieben, sich in die intimen, engsten Sphären des Daseins flüchtete, und hier das Launenhafte, Spielende gebar. In den höfischen Kreisen waltete allerdings nur das private Element, dennoch sollte es sich von dem privaten Dasein der unteren Stände unterscheiden, etwas Apartes vorstellen; daher mußten auch die Gegenstände des gewöhnlichen Gebrauches außerordentlich erscheinen, einen besonderen Schimmer an sich tragen, um zu gefallen und die leicht gesättigte Einbildungskraft zu reizen.

Diese Wendung des Formensinnes findet in den anderen ästhetischen Kreisen ein mannigfaches Gegenbild. Um die primitiven sinnlichen Empfindungen zu schildern, wird das ganze Feenreich geplündert, um die harmlosen, stillen Vergnügungen des privaten Lebens zu zeichnen, erst die Fiktion eines Arkadiens geschaffen. Die Ziele der Kunst ließen sich viel einfacher erreichen, die Lieblingsneigungen der Phantasie unmittelbarer verkörpern, sie würden dann aber dem höfischen Leben weniger gerecht geworden sein. Auch die Künstler entdeckten in dieser Maskirung des wirklichen Lebens, in der Abweichung von dem Natürlichen und einfach Gesetzmäßigen keine Schranken ihres Wirkens. Der Zumuthung in Pastell zu malen, kamen sie nicht allein bereitwillig nach, sondern sammelten ihre ganze Kraft, dem undankbaren Stoffe vollendete Werke zu entlocken. Mit Oelfarben lassen sich unstreitig größere Effekte erzielen, den holden Reiz weiblicher Anmuth gibt das Oelgemälde ebenso vollkommen wieder, wie das Pastellbild. Es verkörpert aber auch die männliche kräftige Schönheit, deren treue Schilderung dem Pastellkünstler ewig versagt bleibt. Die farbige Kreidezeichnung, selbst frisch von der Staffelei geholt, entbehrt des wahren Lebens, erscheint matt und kalt, ist dabei so vergänglich, daß wenige

Jahrzehnte hinreichen, um das ursprüngliche Werk zu verderben, zu einem bloßen Schatten herabzusetzen. Theilweise mag gerade die Undankbarkeit des Materiales, die Unzulänglichkeit desselben im Verhältniß zu den gestellten Aufgaben die übermüthigen Künstler gelockt haben. Ihre Virtuosität glänzt nur um so heller und wenn sie dieselbe auch in Werken flüchtiger Natur kundgeben, so spricht das nur für die Unerschöpflichkeit ihrer Kraft. Dennoch aber ist es nicht die technische Bravour, die uns schließlich und allein für die Porträtköpfe der Venetianerin Rosalba Carriera, welche 1720 die Pastellmalerei in Paris in die Mode brachte, einnimmt und die Pastellbildnisse Latours auch jetzt noch bewundern läßt.

Die Schabkunst auf dem Gebiete des Kupferstiches ist ein untergeordneter Zweig; dennoch wüßten wir keine andere Kupferstichtechnik zu nennen, die sich so vortrefflich eignete, die Gestalten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts treu zu reproduciren. Aehnliches gilt von der Pastellmalerei. Ihre Schranken erweitern sich, ihre Mängel verschwinden, verwandeln sich sogar in Vorzüge, wenn sie uns die höfischen Persönlichkeiten der Rococozeit vorführt. Die Männer erscheinen weibisch, ohne Mark in den Knochen, ohne Kraft in den Muskeln, so waren sie aber auch in der Wirklichkeit; die Frauen können sich nur einer gewissen chiffonirten Schönheit rühmen, einer strengen Analyse darf man sie nicht unterwerfen, plastische Formen zeichnen sie nicht aus; aber auch bei den Originalen trafen diese Eigenschaften nicht zu. Ein eigenthümlicher Duft der Erscheinung, ein reizendes Wesen läßt sich diesen dennoch nicht absprechen. Der leichte Puder im gelockten Haare, der Hauch der Schminke auf den Wangen heben alles Scharfe und Bestimmte auf, verleihen dem Kopfe freilich nur für den flüchtigen Anblick einen eigenthümlichen Schimmer. Genußfähigkeit drücken die Züge aus, die Sinne berauschend wirken auch die luftige Hülle von Spitzen und Tülle, die flatternden Bänder, das dünne Seidengewand. Als Eintagsblüthen, im Augenblicke fesselnd, tiefere, dauernde Empfindungen zu wecken nicht angethan, so treten uns in der Geschichte und in der Poesie die Rococogöttinnen entgegen, und gerade so hat sie auch die Pastellmalerei aufgefaßt, und nur sie, die eigentlich blos mit Farbenstaub wirkt, vermochte diese flüchtigen Blumennaturen treu in der Kunst abzuspiegeln.

Latours Porträt der Frau von Pompadour, 1755 gemalt, beinahe fünf Fuß hoch, ist nicht allein durch seine Dimensionen ein bewunderungswerthes technisches Kunststück; es darf auch wegen der feinen sprechenden Charakteristik auf den Namen eines großen Kunstwerkes den Anspruch erheben. Besäßen wir nicht die Memoiren ihrer Kammerfrau, der Mad. du Hausset, so könnten wir aus dem Bilde die Natur der Pompadour construiren. Sie ist keine königlich stolze Erscheinung, für die vornehme Repräsentation nicht geschaffen, — dieses wäre aber auch während des Alkovenregimentes unter Louis XV. nicht am Platze gewesen — was sie dagegen vorstellen sollte, die reizende Boudoirschönheit, wovon ihre Stellung und ihr Werth abhing, die Kunst zu fesseln, kommt im Bilde vortrefflich zum Ausdruck. Galant und elegant stellt sie Latour dar. Der verschleierte Blick, der lächelnde Mund, die studirte Nachlässigkeit in Haltung und Kleidung sagen deutlich: Ich will gefallen. Wie die zierlichen Füße gleichsam ganz natürlich unter dem rosendurchwirkten Seidenkleide sichtbar werden, wie die feinen Arme aus der duftigen Spitzenmasse hervorkommen, wie das von Bändern durchschlungene Mieder die Schönheit der Büste man möchte glauben ganz zufällig enthüllt, darin spricht sich auch das Geständniß aus: Ich weiß zu gefallen. „Sans traits, mais douée d'un charme indicible" schildert Argenson die Marquise, geradeso tritt sie uns auch auf Latours Pastellbilde entgegen.

Mit der gleichen lebendigen Wahrheit, mit demselben Feingefühle für das Charakteristische sind auch die anderen Porträte Latours gezeichnet. Die Typen der Rococogesellschaft, lebenslustige Präsidenten, schöngeistige Banquiers, Prinzen und Tänzerinnen, Akademiker und Hofleute, Rousseau und Madem. Fel, der Marschal von Sachsen und Sophie Arnould, Crebillon, Voltaire, d'Alembert und dann wieder die Salé, Sylvia, die Mad. de Mailly ziehen in bunter Reihe an uns vorüber. Begreiflicher Weise wird die historische Neugierde zuerst rege. Ganz anders lebt man sich in eine Zeit hinein, wenn die Persönlichkeiten im malerischen Scheine, gleichsam Fleisch und Blut wieder geworden, unsere Augen berühren, als wenn wir unsere Kenntniß nur aus todten Büchern schöpfen, wären diese auch so klatschsüchtig und indiskret wie die Memoiren des vorigen Jahrhun-

derts. Darüber dürfen wir aber nicht das Verdienst des Künstlers vergessen, von dem man mit gleichem Rechte behaupten kann, daß er scharfblickender als die meisten Zeitgenossen den Werth der Pastellmalerei richtig erkannt, oder energischer und beharrlicher als dieselben, die Schwierigkeiten des Materials glücklich überwunden hat. Es wird erzählt, das Motiv der Akademie, als sie 1749 Pastellmaler von ihren Pforten ausschloß, sei Eifersucht gewesen. Latour hatte die Kunst der Pastellmalerei zu einer so hohen Vollkommenheit gebracht, daß man fürchtete, Niemand werde sich mehr um die Oelmalerei kümmern. „M. La Tour a poussé le pastel au point de faire craindre qu'il ne dégoûte de la peinture" sagt ein Kritiker über den Salon vom Jahre 1753. Uns Spätergeborenen erscheint eine solche Sorge unbegreiflich. Bei aller Anerkennung, die wir Latour und den Pastell- und Miniaturmalern des vorigen Jahrhunderts zollen, stehen wir doch keinen Augenblick an, die Palme einem Oelmaler zu reichen. Die Kunst des Rococo verkörpert am reinsten und anziehendsten Anton Watteau.

Wir lassen uns dabei nicht durch die Schicksale des Künstlers bestimmen, welche allerdings geeignet sind, für den Mann einzunehmen. 1684 zu Valenciennes in ärmlichen Verhältnissen geboren, verbrachte Anton Watteau, dessen Lust und Liebe zur Kunst sich frühzeitig regte, seine Lehrjahre zuerst bei einem Sudler in seiner Heimat, dann bei einem Schmierer in Paris. Erst in Gillot fand er ein gutes Vorbild, einen wahlverwandten Meister. Gillot wird unter den Ersten genannt, welche mit dem pompösen Stile Ludwig XIV. brachen und der Schilderung des vergnügten Komödiantenlebens, der Verherrlichung des genußreichen privaten Daseins ihren Pinsel widmeten. Doch verließ Watteau bald Gillots Werkstätte, wie er auch bei dem Ornamentisten Claude Audran im Palaste Luxembourg sich nur kurze Zeit aufhielt, obwohl er gerade hier durch das Studium der bekannten Rubensbilder im Palaste den Grund zu seiner Kunstrichtung legte. Alles was man von Watteaus Leben erfährt, deutet darauf hin, daß das heitere, anmuthige Wesen, das in seinen Werken sich ausprägt, ihm selbst versagt blieb, daß Watteau reich war an geknickten Hoffnungen, noch reicher an mißtrauischen und kleinmüthigen Gedanken. Wie von Gillot

und Audran, so trennt sich Watteau auch von Crozat, dem berühmten Kunstsammler und Lancret. Er wandert unstet zwischen Valenciennes und Paris hin und her; nach Italien, wohin ihn eine tiefe Sehnsucht zog, gelangte er nicht, dafür besuchte er England, um den Rath eines berühmten Arztes für seinen kranken Körper einzuholen. Das andere Ziel seines Strebens, die Aufnahme in die Akademie erreicht er zwar; 1717 wird er Mitglied derselben, aber schon 1721 stirbt er, verhältnißmäßig arm und in den höfischen Kreisen lange nicht so anerkannt, wie seine Nachahmer und Schüler. Es ist auffallend, daß die Louvregalerie bis vor Kurzem von dem größten Rococomaler nur ein einziges Gemälde besaß.

Als „peintre des fêtes galantes“ wird Watteau unter den Akademikern aufgeführt; eine neue Gattung von Gemälden scheint mit diesem Namen bezeichnet zu sein, wie man denn überhaupt die Rococokunst als ahnenlos aufzufassen liebt. Ob nicht das Rococo sich öfter in der Weltgeschichte wiederholt, mag vorläufig unerörtert bleiben, eines ist gewiß, daß Liebesfeste schon vor Watteau die Phantasie der Maler beschäftigten. Für den Liebesgarten von Rubens in der Dresdener und Madrider Galerie kann man keinen passenderen Namen finden als den einer fête galante. Die Mischung des Zierlichen und Sinnlichen, die wir gewöhnlich erst im Rococozeitalter getroffen glauben, verkörpert schon Rubens in überaus glücklicher Weise; auch die Uebertragung des Vorganges in eine ideale Sphäre durch die vermittelnden Liebesgötter, selbst der Charakter der Architektur und des landschaftlichen Hintergrundes erinnert an das Rococo. Die Berufung des Namens Rubens, wenn von Watteau gesprochen werden soll, ist keine zufällige und willkürliche. Wir wissen, daß sich Watteau an den Werken des vlämischen Meisters gebildet, wir wissen auch, daß sich dieses Studium überaus fruchtbar erwiesen hat. Niemand kann Watteaus Najade betrachten, ohne sofort von der Aehnlichkeit mit dem Stile Rubens berührt zu werden. Niemand, der sich mit Watteau eingehender beschäftigt, hat geleugnet, daß der Rococomaler für die Behandlung des Fleisches in Rubens sein Vorbild sucht. Namentlich die mit Röthel gezeichneten Frauenköpfe, ungleich natürlicher als seine männlichen Studien, lassen uns über Watteaus vlämische Abstammung nicht im Zweifel. So verknüpft

Watteau das achtzehnte Jahrhundert mit dem siebzehnten und reißt das Rococo aus seiner isolirten Stellung.

Mit Soldatenbildern begann Watteau seine künstlerische Laufbahn. Der Lieblingskreis seiner Schilderung bleiben aber die Charaktertypen der Komödie. Pierrot und Mezzetin, Arlequin und Colombine zaubert er zu neuem Leben, das Schalkhafte und Spitzbübische, das Täppische und zuthulich Neckische, alle Elemente einer urwüchsigen Komik weiß er überaus wirkungsvoll und in unmittelbarer Frische dem Beschauer vorzuführen. Die koketten Launen Colombinens, die sinnliche Begehrlichkeit Arlequins, Scapins Lust am Spielverderbe, vor allem aber die schlotterige, tölpelhafte Natur Pierrots lassen sich aus Watteaus Bildern eben so deutlich herauslesen, wie aus den Komödien. Schwerlich würden aber die letzteren noch jetzt so oft und so gern aufgeschlagen werden, während man doch, selbst wenn man sonst vom Rococo gering denkt, Watteaus Bilder stets mit neuer Freude betrachtet. Sein Pinsel verklärt die komischen Charaktermasken. Wie er dieselben auffaßt und zeichnet, sind es nicht mehr die Figuren der Jahrmarktsposse, sondern Gestalten des wirklichen Lebens, die nur eine übrigens ganz dünne Maske angenommen haben, um ihre Empfindungen und Leidenschaften rücksichtsloser offenbaren zu können. Wenn wir nun aber auch die klare Ueberzeugung haben, daß hinter diesen Arlequins und Colombinen eigentlich höfische Menschen verborgen sind und jene nur den Namen hergeben für das fröhliche Genußleben der Rococozeit, so sind doch auf der anderen Seite diese Bühnencharaktere so feststehend, so scharf abgegrenzt, daß es nicht möglich ist, falsche Farben nach Belieben zu gebrauchen und die Gestalten nach Belieben umzudeuten. Es war ein beneidenswerther Glücksfall, daß die Typen der italienischen Komödie der Richtung der Zeit vollkommen entsprachen. Der Künstler durfte auf ein unmittelbares Verständniß rechnen, und weckte das lebendige Interesse seiner Zeitgenossen, auch wenn er ganz objektiv in seiner Schilderung verfuhr. Daran knüpfte sich der weitere Vortheil, daß er seine Aufmerksamkeit ausschließlich der formellen Seite zuwenden konnte.

Mit welchem Erfolge Watteau dieses thut, lehrt sein „Gille“ (der französirte Pierrot) im Louvre, früher bei Lacaze. Die Komödiantenbande hat auf ihrer Wanderung mühselig eine An-

höhe erreicht. Breitspurig pflanzt sich Gille auf der Höhe auf, schöpft frischen Athem und sieht wohlgemuth auf das gelobte Land, das sich zu seinen Füßen ausbreitet, wo er das größte Glück erwartet und doch nur Schläge einheimsen wird. Durch das Gebüsch werden die Köpfe seiner Genossen bemerkbar, die jetzt Gille nachstehen, um ihn im nächsten Augenblicke desto sicherer zu überholen. Watteau hat kein besseres Werk geschaffen. Bewunderungswürdig in der Technik fesselt es auch durch den lebendigen Ausdruck und den kecken frischen Ton. Doch hat er in anderen Bildern noch unmittelbarer dem Rococoideale gehuldigt. Für viele Beispiele mag eines dienen: die Einschiffung nach der Insel Kythere's.

Minne zu pflegen, ist die lockendste Aufgabe, nach dem Lande zu pilgern, wo nur die Liebe ausschließlich thront, ist das reizendste Ziel für die Gesellschaft des achtzehnten Jahrhunderts. Das Schiff steht bereit, welches die Pilger aufnimmt und in das Reich der Venus überführt, Amoretten spannen die Segel und weisen lustig flatternd den Weg. Schon eilt auch eine stattliche Schaar Männer und Frauen dem Gestade zu; die wenigen Paare, die noch zurückgeblieben sind, werden nicht lange zögern, sich anzuschließen. Es bedarf kaum des lockenden Zurufes von dem mittleren Paare im Vordergrunde, um die Dame links zur Nachfolge zu bewegen, willig nimmt sie die dargebotene Hand des Geliebten an, sich von ihrem Sitze zu erheben und auch der Widerstand der anderen Dame rechts ist schwerlich ernstlich gemeint. Zu ihren Füßen kniet ein galanter Cavalier in Pilgertracht. Was er fleht, sagt uns Geberde und Ausdruck, auch wenn es nicht die Venusherme verriethe, in deren verhängnißvoller Nähe sich die Gruppe niedergelassen hat. Und daß er nicht ohne Erhörung bleibt, dürfen wir aus dem verschämt gesenkten Kopfe, aus dem Fächerspiele der künftigen Pilgerin annehmen. Zum Ueberflusse hilft ihm ein kleiner Amor, der am Kleide der Dame zupft und eindringlich zur Nachgiebigkeit rathet.

Watteaus Venuspilger bringen uns in den Kreis des Pastoralen, welcher von nun an von den Malern beinahe ausschließlich ausgebeutet, mit ebenso großer Vorliebe wie Virtuosität bearbeitet wird. Doch darf der gleiche Titel, den zahllose Bilder führen, nicht zu dem Glauben an ihren unterschiedslos

gleichen Charakter, ihren gleichen Werth oder Unwerth verleiten. Man würde den Rococomalern grobes Unrecht thun, wollte man sie mit der Rococopoesie z. B. eines Abbé Grécourt in eine Parallele stellen. Die letzteren wollen nichts anderes als die Sinne kitzeln, und selbst, wenn sie ältere italienische Novellenstoffe wiedergeben, streifen sie den poetischen Hauch von denselben mit grober Hand ab. Wir besitzen auch vom Regenten Pastoralbilder, sogar im strengsten Sinne des Wortes. Der Regent zeichnete 1714 Illustrationen zu Longus Schäferroman: Daphnis und Chloë, welche B. Audran in Kupfer stach. Dennoch haben diese saftlosen Zeichnungen mit den Schäferbildern Watteaus nichts gemein. Der Rococostil gab den künstlerischen Individualitäten eine bestimmte Richtung, er vermischte sie aber keineswegs bis zur Unkenntlichkeit.

Wir unterscheiden zunächst den liebenswürdigsten und gediegensten, zugleich ältesten Meister, Watteau. Wie sein Formensinn lebendiger, sein Colorit kräftiger ist, als die Weise der späteren Rococomaler, so ist auch seine Auffassung männlicher und natürlicher. Er malt nicht Träume einer von Küssen und Champagnertrinken berauschten Phantasie, er fällt aus der Sphäre des Holden und Gefälligen niemals heraus. Ein verfeinertes Dasein prägt sich in seinen Gestalten aus, ein kokettes Wesen verschmäht er selbst in der Schilderung einfacher Landleute nicht, etwas Puder haben auch seine Schafe und Bäume und Felsen abbekommen, aber die Fähigkeit zu leben und zu athmen haben seine Personen nicht verloren, eine bloße Coulissennatur nicht empfangen.

Ihm nähern sich am meisten Lancret und Pater. Bei beiden bemerkt man ein eifriges Naturstudium. Die Situationen, welche sie verkörpern, sind noch einfach im Gedanken, verhältnißmäßig wahr in der Darstellung. Die Tänzer, Jäger, badenden Mädchen sind nicht das, was sie vorstellen sollen, aber immerhin ausdrucksvolle Figuren, angenehm in der Färbung, bei aller Zierlichkeit doch noch nicht mark- und knochenlos in der Zeichnung. Während Detroy von dem hochtrabenden Stile Louis XIV. sich dem ausgelassen üppigen Tone, der am Hofe des Regenten herrscht, zuwendet, trotz der neuen Richtung aber noch etwas von dem vornehmen Wesen der vorigen Periode bewahrt, scheint sich Chardin zu erinnern, daß auch außerhalb der höfischen

Welt noch Menschen leben, daß auch das stille bürgerliche Dasein seine Freuden und Reize besitzt.

Die Wäscherin, die Rübenschaberin, die Hauswirthin bei ihren mannigfachen Geschäften, die Kinder des kleinen Handwerkers, fromm und fröhlich, die das Tischgebet gar innig zu sprechen wissen und an Seifenblasen sich köstlich ergötzen, das ist Chardins Welt. Amusements de la vie privée im Gegensatze zu den fêtes galantes werden von den Franzosen Chardins Werke bezeichnet. Sie contrastiren aber nicht allein mit den gangbaren höfischen Schilderungen, sie nähern sich auch und zwar im Inhalte ebenso sehr wie in der malerischen Form, der holländischen Schule. Auch Chardins Stilllebenbilder, seine Schilderungen todter Thiere und häuslicher Geräthschaften, worin er eine große Meisterschaft kundgab, entsprechen mehr dem niederländischen Geschmacke als den Neigungen des Versailler Hofes und beweisen, daß schon frühzeitig — Chardin begann 1737 auszustellen — eine Gegenströmung gegen die letzteren sich bemerkbar machte. Doch behaupteten die Pastoralen noch lange den Boden, fällt die Wirksamkeit der berühmtesten Rococomaler Boucher und Fragonard theilweise erst in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Fragonard, dessen Phantasie die Grenzen des Crebillonschen Kreises hart berührt, der im Halbnackten und Halbdezenten sich auszeichnet, solche Situationen gern ausmalt, wo ein faunischer Zufall uns versteckte Mädchenreize enthüllt, wie wenn z. B. das Hemde brennt oder eine liebliche Langschläferin mit Wasser bespritzt wird, der übrigens als Skizzenzeichner eine wahre Meisterschaft entwickelt, starb erst 1806.

Man fügt übrigens den Rococomalern ein Unrecht an, wenn man Boucher als ihren ersten und größten Repräsentanten betrachtet, geradeso wie derjenige von der Rococoskulptur eine falsche Meinung gewinnen muß, welcher bei den Werken der monumentalen Kunst ausschließlich verweilt. Bouchardon, Nini, Pajou, Lemoyne und Clodion lernt man erst dann kennen und auch schätzen, wenn man sie belauscht, wie sie in kleinen Thonmodellen die Liebe und den Genuß verkörpern. Boucher kündigt bereits, so paradox es auch klingen mag, vom Verfalle einer von Haus aus gesunkenen Kunst zu reden, den Verfall des Rococostiles an. Dabei braucht man gar nicht

an solche Ungeschicklichkeiten zu denken, wie sie Boucher sich zu Schulden kommen ließ, indem er z. B. Christus in einem eleganten Himmelbette geboren darstellt. Seine „Bergerien" reichen hin, das verdammende Urtheil über den zwar fruchtbaren, aber häufig oberflächlichen Künstler zu begründen. Bouchers Auge sieht außer einem schminkartigen Roth nur graue Töne, er verhimmelt die Hirten, raubt ihnen aber darüber die Lebenskraft, er macht von der Mythologie in seiner Weise einen ausgiebigen Gebrauch, einen idealen Zug bringt er doch nicht in die Schilderung. Das Schlimmste ist und bleibt, daß seine Gestalten beinahe ohne Unterschied etwas Kindisches an sich haben. Diese unreifen Knaben und halberwachsenen Mädchen, die wir im Liebesspiele wahrnehmen, und deren Alter mit ihrer Beschäftigung so gar nicht übereinstimmt, widern geradezu an. Eine häßliche greisenhafte Phantasie tritt uns in Bouchers Bildern entgegen, die wir aber keineswegs mit dem Rococostile schlechthin gleichsetzen dürfen.

Die Schilderung bezog sich bisher zunächst auf die Künste und Künstler Frankreichs, welches Land wir von Alters her gewohnt sind, als die Heimat des Rococo zu betrachten. Erst Semper, wie bereits früher erwähnt wurde, versuchte es, diese Meinung umzustoßen. „Das eigentliche Rococo ward geboren, nicht in Paris oder Versailles, sondern in Dresden, dem Ursitze alles Zopfes." Das ist nun freilich übertrieben, ganz abgesehen davon, daß der Zopf mit dem Rococo keineswegs zusammenfällt. Richtig ist aber, daß die Rococokunst ihre Herrschaft keineswegs auf die höfischen Kreise Frankreichs einschränkt, auch im übrigen Europa, namentlich an den kleinen deutschen Höfen und in Venedig einen überaus günstigen Boden fand. Die Voraussetzungen des Rococo trafen auch außerhalb Frankreichs öfter zu. Zu jenen gehören: die abgeschlossene Stellung der herrschenden Stände, die Vermischung der Regierungsämter mit Hofdiensten, die Verwerthung der fürstlichen Macht zu schrankenlosem Genusse privater Freuden, der Hang, durch einen idealen Schimmer dieselben hoffähig zu gestalten, die ästhetischen Gelüste überhaupt zu Haupt- und Staatsaktionen zu erheben. Wo solche Zustände und Anschauungen herrschen, findet der Rococostil eine heimische Stätte. Es würde wohl schwer halten, unter den zahlreichen kleinen Höfen im vorigen Jahrhun-

derte einen zu nennen, welcher nicht von dem oben geschilderten Geiste getragen wäre. Doch an keinem prägte sich derselbe in einer so klassischen Form aus, wie am kursächsischen Hofe während des Regimentes Friedrich August des Starken und seines nächsten Nachfolgers.

Ein Fürst, der dem Schatten einer Königskrone nachjagt, dem Phantom zu Liebe sein Erbland schädigt und arm macht, der sich in Machtträumen wiegt, ohne einen Fußbreit realen Einflusses zu besitzen, im üppigsten Glanze des Hoflebens, wo sein Wille, seine Laune allein Befehle ertheilten, die wirkliche Ohnmacht vergißt, das war geradezu ein idealer Rococoherrscher. Auch darf nicht übersehen werden, daß die Natur den ersten sächsischen Polenkönig, Friedrich August den Starken mit Eigenschaften ausgestattet hatte, die ihn in gleichem Maße genußfähig wie genußlustig machten. So vielen kleinen Fürsten der Rococozeit galt das Sichvergnügen als wichtigstes Regentenrecht, von dem Friedrich August möchte man beinahe annehmen, er habe es auch als seine erste Regentenpflicht angesehen, mit einem solchen Eifer ergibt er sich der Sache, mit einem so großen, wuchtigen Apparate wird das Amüsement in Szene gesetzt. Die Hoffeste aufzuzählen, reicht unser Athem kaum hin, unglaublich dünkt es uns, daß Jemand die Zeit und Kraft hatte, sie alle mitzuleben und durchzugenießen. Wäre es nach dem Sinne des Fürsten gegangen, so würde nicht allein sein Leben als ein beinahe ununterbrochener Carneval dem Chronisten erscheinen, sondern auch seine Residenz als ein Riesenpalast unserem Auge entgegentreten. Von dem orientalisch ausschweifenden Entwurfe kam blos der Vorhof, der Zwinger, zur Ausführung. Doch reicht dieser Bau, „das reichste und vollkommenste Specimen eines noch naiven Rococostiles hin", um den Charakter der Dresdener Rococokunst zu bestimmen. Sie greift weiter aus, als in Frankreich, und zieht auch die monumentalen Künste enger in ihr Bereich. Es vereinigt eben Friedrich August der Starke Züge Ludwig XIV. und des Regenten in sich. Von jenem hat er das Prunkhafte, die Baulust sich angeeignet, die Virtuosität im Repräsentiren geerbt, mit diesem das wollüstige Wesen gemein. Der gemischte Charakter des Fürsten übt auch auf die Formen der höfischen Bildung in Sachsen Einfluß und gibt dem künstlerischen Ausdrucke derselben ein eigenthümliches

Gepräge. Von diesem Doppelzuge erscheint auch der Zwinger nicht ganz frei. Die große Ausdehnung des ursprünglichen Planes, die pomphafte Anlage, der stark ausgeprägte plastische Charakter der architektonischen Dekoration fallen aus dem Rahmen einer Rococoschöpfung eigentlich heraus. Auf der anderen Seite wieder ist die Verlegung des baulichen Mittelpunktes in den Hofraum, die Verwandlung desselben in einen Riesensaal ganz den Rococositten entsprechend. Entscheidend für die kunsthistorische Würdigung des Zwingers bleibt die Deutung, welche sein Schöpfer selbst den Ornamenten gibt. Daniel Pöppelmann schreibt: „Die äußerliche Bauart ist mit lauter gleichsam redenden Bildungen (figures presque parlantes) ausgezieret, welche theils auf die gehabte Absicht der Erfindung und die Umstände bei der Erbauung, theils auf die Leibes- und Gemüthseigenschaften des hohen Erbauers selbst abzielen. Dahin gehören die vielfältig angebrachten doppelten Reichs- und die einfachen weißen polnischen Adler, die mancherlei Kronen, Churhüte, Ordenssterne, Sieges- und Kriegszeichen, Ehrenkränze, verschlungenen Namenszüge, Wappen, gekrönten Schilder, Zepter, Churschwerter, Friedensmale, Ueberflußhörner, Palm- und Lorbeerkränze, zeltförmigen Oberdecken, reichen Teppiche, Churmäntel, Thronhimmel, Blumengehänge, Panspfeifen, Laubwerke, Blumensträuße, Fruchtkörbe und so mancherlei nach Art der Alten ausgehauenen Töpfe und Gefäße.“ [9]) Die Ornamente wurden nicht allein von ihrer architektonischen Bestimmung abgelöst und selbständig aufgefaßt, sondern die Mehrzahl der Motive ist auch offenbar der Innendekoration entlehnt, nur hier am Platze.

Ein gewisser vornehmer, scheingroßer Zug spielt in Dresden länger mit als in Frankreich. Erst dem zweiten Könige blieb es überlassen, die still privaten, persönlichen Passionen auch in der künstlerischen Umgebung geltend zu machen. Unter Friedrich August II. gelangte das musikalisch-theatralische Treiben zur höchsten Blüthe, wurden Hasse und seine Faustine in Dresden heimisch. Nicht Kunstschaffen, sondern Kunstsammeln reizt den Fürsten, musikalische Genüsse drängen sich in den Vordergrund, an die Stelle französischer treten jetzt italienische, besonders venetianische Culturmuster. Diesen Wechsel muß man scharf betonen, denn durch denselben enthüllt sich eine neue Seite des

Rococolebens, wird die Verbreitung des Rococoelementes auch im Kreise der musikalischen Kunst offenbar.

Der Hang zum Schematisiren darf uns nicht verführen, die Musik des achtzehnten Jahrhunderts unterschiedlos etwa mit der Rococomalerei oder Rococobaukunst zusammenzuwerfen, ebensowenig soll uns aber die gangbare Verachtung des Rococostiles verleiten, jede Aehnlichkeit zwischen den verschiedenen Kunstgattungen des gleichen Zeitalters abzuleugnen. Es liegt nahe, die ältere Opera seria, aus der Nachahmung der antiken Tragödie hervorgegangen, mit der Renaissancekunst in eine Parallele zu stellen, die spätere Opera buffa der Genremalerei und der Rococoabart der letzteren zur Seite zu setzen. Doch wird Niemand bestreiten, daß die Renaissance in den bildenden Künsten einen mächtigeren, reineren Ausdruck gewinnt als in der musikalisch-dramatischen Kunst, daß aber im achtzehnten Jahrhunderte wieder die Musik an Werth und Bedeutung die bildenden Künste weit überragt.

Als verwandte Anklänge dürfen die Verherrlichung des Lebensgenusses, das behagliche Ausspinnen privater Szenen, die technische Virtuosität, die geringe Sorgfalt auf scharfe Individualisirung und auf strenge Wahrheit gelten. So recht im Geiste einer Rococoästhetik ist es gedacht, daß die eigentlichen Musikstücke in einer Oper einem bestimmten Sänger an den Leib geschrieben werden, ohne Rücksicht auf die Forderungen der Situation und des poetischen Charakters — das erinnert an die durchsichtigen Schäfermasken der Höflinge — und auch die Anwendung der Castraten, der Ausschluß der Baßstimmen in der Opera seria läßt sich mit manchen Erscheinungen der Rococokunst, mit ihrer geringen Fähigkeit z. B. kräftige Männergestalten zu zeichnen, mit Bouchers Vorliebe für halbreife Typen verknüpfen. Jedenfalls aber hat die musikalische Kunst, auf dem Gebiete des Empfindungslebens vorzugsweise wirksam, unter den Schwächen des Rococo am wenigsten gelitten, dieses in ihr seine glänzendste Vertretung gefunden. Eine eingehende Geschichte der Rococokunst müßte das musikalische Treiben des vorigen Jahrhunderts und damit in Verbindung das soziale Leben Venedigs genau erörtern. Das verbietet hier das enger abgesteckte Ziel, doch durfte wenigstens eine flüchtige Bemerkung nicht unterlassen werden, da der Sturz des Rococo am deutlichsten in der Ge-

schichte der Musik nachgewiesen werden kann. Die Schilderung, wie das Rococo nach kurzer traumartiger Herrschaft wieder aus der Welt kam, vollendet erst die Erkenntniß seines Wesens.

Früher als man gewöhnlich annimmt wurde das Rococo bedrängt und gebannt; bereits um das Jahr 1760 ist es im entschiedenen Sinken begriffen; noch seltsamer aber ist die Coalition der Mächte, welche den Angriff gegen dasselbe unternahmen. Es besitzt einen Gegner im preußischen Militärstaate, welcher den steifen Zopf und den soldatisch zugeschnittenen Rock, den Frack zu Ehren bringt; es vereinigen sich zu seinem Sturze die Pompadour und die Encyclopädisten; der Enthusiasmus für das Chinesenthum und die Begeisterung für die Antike besitzen beinahe gleich großen Antheil an der Umwandlung der ästhetischen Cultur.

Abspannung und Ermattung, die Scheu vor dem großen öffentlichen Leben, die Freude am abgeschlossenen privaten Dasein bilden die allgemeine Grundlage des Rococo. In dem Augenblicke, wo jene Scheu aufhört, der Blick sich wieder auf das Gemeinwesen richtet, soziale und politische Interessen die Gebildeten vorzugsweise beschäftigen, verliert das Rococo seinen natürlichen Boden. Aus Grimms bekannter Correspondenz ersieht man, wie zahlreich bereits in den fünfziger Jahren die Schriften über Handel, Verfassungswesen u. s. w. auftraten, mit welchem Eifer nationalökonomische, politische und philosophische Fragen erörtert, mit welcher Leidenschaft für und gegen die Parlamente, für und gegen die Jesuiten, für und gegen die Encyclopädisten Partei genommen wird. Die Aufklärung hat in Frankreich den Sieg errungen; obgleich von der obrigkeitlichen Gewalt verfolgt, hat sie sich doch den Verstand und das Herz der Nation erobert, es dahin gebracht, daß Bildung und aufgeklärtes, philosophisches Denken gleich gelten. Damit vertragen sich die Bergerien, das harmlose Komödienspiel, das Sichverlieren im Sinnengenusse und privaten Freuden schlecht.

Bei der Erschütterung der allgemeinen Grundlagen des Rococo blieb es nicht. Die Wahrnehmung der sinkenden Macht des Staates nach außen ließ nicht allein den höfischen Bacchus- und Venuscultus frivol erscheinen, der Einblick in den gesteigerten Nothstand des Landes weckt nicht nur den Zornmuth gegen das sybaritische Leben der feinen Welt: zu ethischen Bedenken

gesellten sich gleichzeitig auch ästhetische Zweifel am Rechte des Rococo.

Cochin richtete 1754 im Mercure eine Bittschrift an die Goldschmiede: Sie möchten sich doch zuweilen bei ihrer Arbeit an die Bestimmung der Gegenstände erinnern. Ein Leuchter habe doch sicher das Recht aufrecht zu stehen, und eine Leuchterdille sei gewiß nur dazu da, das flüssige Wachs aufzunehmen; bilde man sie aber konvex, so rinne ja das Wachs am Stamme herunter. Unbillig dürfe man auch das Verlangen nicht nennen, daß die Werkzeuge, die man bei Tische in die Hand nehmen muß, nicht stechen und schneiden, daß Schüsseln sich angreifen, die Gefäße sich auch anfassen lassen. Das war der erste scharfe Protest des gesunden Menschenverstandes gegen eine Kunst, welche die Verschönerung des privaten Lebens sich zur höchsten Aufgabe gestellt hatte und dabei doch die wirklichen Bedürfnisse vollkommen vergaß. Alsbald mehren sich die Zeichen erwachender Kritik. Ein Kunstfreund eifert im „Salon“ 1753 gegen die Anwendung der Pastellfarben in der Porträtmalerei: Auch Latours Kunst vermag nicht den kreidigen Ton, den harten und unangenehmen Auftrag der Pastelltechnik in das Gegentheil zu verwandeln, auch das schönste Spiegelglas über dem Pastellgemälde ist nicht im Stande, dessen raschen Verderb zu verhindern. Frau von Pompadour findet es 1755 unbegreiflich, daß die Maler nicht frisch und keck aus der unmittelbaren Gegenwart ihre Motive herausgreifen und verweist Carl Vanloo auf das spanische Volksleben. Grimm enthüllt sich als offener Gegner der Allegorie. Die Tugenden, welche an der Reiterstatue Ludwig XV. als Karyatiden angebracht sind, tadelt er auf das heftigste. Moritz von Sachsen, Montesquieu, Voltaire und andere große Männer des Zeitalters hätten das Andenken an den König würdiger vertreten und wenn er das Ideal einer Reiterstatue anzugeben hätte, so wäre es Friedrich der Große, umgeben vom Prinzen Heinrich, vom Herzoge Ferdinand von Braunschweig, von Keith, Schwerin und Winterfeld. Laugier, ein Jesuit, wirft 1753 in seinem Essai sur l'architecture der modischen Baukunst den Fehdehandschuh hin, dringt auf Wahrheit und Einfachheit. Und wenn wir uns noch so sehr gegen das Rococo erhitzen, noch so scharf dasselbe verurtheilen, so werden wir doch schwerlich Diderots vernichtende Kritik erreichen,

welche er im „Salon“ 1765 gegen Boucher richtet. „Tiefer als bei Boucher, meint Diderot, kann der Geschmack, die Composition, der Ausdruck, die Zeichnung nicht sinken. Er holt seine Ideale aus dem Sumpfe der Prostitution, von Naturwahrheit ist er so weit entfernt, daß man in seinen Landschaften selbst mit der größten Anstrengung auch nicht einen Grashalm finden kann; was Grazie, Zartheit, Einfachheit, Unschuld bedeute, davon besitzt er keine Ahnung, ihn mit dem jüngeren Crebillon zu vergleichen, heißt ihm eine viel zu große Ehre erweisen.“ Läßt sich dieser Ton wegwerfender Verachtung noch übertreffen?

Man sieht, das ästhetische Urtheil steht nicht mehr unter dem blendenden Einflusse des Rococo; aber auch die Phantasie erscheint eifrig bemüht, andere als die gewohnten Pfade einzuschlagen, neue Pfade zu entdecken. Daß dieses Streben nicht alsbald mit großem Erfolge gekrönt wird, ein gewisses Schwanken, Schaukeln und Gähren herrscht, kann nicht auffallen. Das merkwürdigste Schicksal erfuhr jedenfalls die Gartenkunst. Während der Rococoperiode war bei Gartenanlagen der Stil Lenôtres in vollem Ansehen geblieben. In reinen Einklang mit dem übrigen Rococotreiben läßt sich die Begeisterung für einen Künstler, der als ein Geistesverwandter Poussins und Corneilles gepriesen wurde, schwer bringen. Wohl sagte es dem Geschmacke zu, den Garten als die unmittelbare Fortsetzung des Hauses zu behandeln, in der Allee die Galerie, im Bassin den Spiegel, im Parterre den Teppich wiederzuerblicken, die Blumen in der Form von Tapetenborduren zu pflanzen, die Bäume zu Dekorationsfiguren zu verschneiden. Es erinnert aber ein solcher im Stile Lenôtres angelegter Garten doch mehr an Staatsappartements, die man nur in gemessenem Schritte, ruhig würdevoll durchschreiten kann, als an Kosewinkel und traute, heimliche Boudoirs, es widerspricht ebensosehr das Pomphafte, auf Repräsentation Berechnete der sonst herrschenden Lust sich gehen zu lassen und im Freudengetümmel alles Hohe abzuwerfen, wie das Gradlinige, Abgezirkelte, steif Gemessene der Vorliebe für das Geschweifte, Gekrümmte und Gebogene, für das „Contournirte und Recontournirte“ in der Rococodekoration. Wie dem auch sein mag, genug, auch die Zeitgenossen des Regenten und des jugendlichen Ludwig XV. fühlten sich in solchen gebauten, geschnitzten und tapezirten Gärten heimisch, und hielten hier

antike Traditionen fest, mit welchen sie sonst vollkommen gebrochen hatten. Denn das steht zweifellos fest, daß Lenôtres Gartenstil die Vollendung, theilweise Uebertreibung der italienischen Renaissancegärten bedeutet, die ihrerseits wieder auf Grund der Nachrichten, die man von den alten Römergärten besaß, angelegt waren und diese neu verkörpern sollten.

Lenôtres Gartenbaukunst wurde durch Anlagen „dans le goût anglo-chinois" abgelöst. Die Chinesen, als Erlöser vom Rococo, als Vertreter des Natürlichen und Einfach-Wahren in der Kunst, die uns am Anfange der Periode als Mitbegründer des Rococo entgegentraten und im Porzellan das klassische Material für die Rococokunst lieferten, das klingt allerdings fremdartig. Die Ableitung der sogenannten englischen Gartenanlagen, mit ihrer absichtlichen Unregelmäßigkeit und Unebenheit, ihren krummen Linien und ihrer malerischen Anordnung der Baumgruppen, durch welche sich inselreiche Ströme winden, die nicht durch hohe Mauern, sondern durch Gräben von der übrigen Landschaft getrennt sind, in diese für das Auge unmittelbar übergehen, von den Zopfchinesen, ist daher auch früh und heftig angefochten worden. Der Architekt Kent, welcher etwa 1720 den neuen Gartenstil in England einführte, hat schwerlich chinesische Vorbilder vor Augen gehabt. Ob die Schilderungen Miltons, Popes und anderer Dichter Kents Phantasie lenkten, wie Walpole und Hirschfeld behaupten, kann aber auf der anderen Seite auch nicht entschieden werden. Erwägt man, daß bereits Bacon in seinem sechsundvierzigsten Essay gegen die kindischen Strauchfiguren, gegen das buntfarbige Spielzeug in den Modegärten seiner Zeit eifert, so möchte man die Vorliebe für die mehr malerische als architektonische Gartenanlage auf einen nationalen Zug zurückführen. Jedenfalls verhalf in Frankreich der Glaube an den chinesischen Ursprung dem englischen Parkstile zu großem Ansehen und rascher Beliebtheit.

Erst nachdem französische Missionare die Kunde von chinesischen Gärten, welche die ganze Scala menschlicher Stimmungen anregen, verbreiteten, und Chambers in seinem berühmten Werke über chinesische Bauten 1757 die Aufmerksamkeit der Gebildeten auf die Gartenanlagen des fernen Räthselvolkes lenkte, brach man in Frankreich vollständig mit der hergebrachten Weise und begann nun für das Unregelmäßige, scheinbar Zufällige und ge-

künstelt Natürliche zu schwärmen. Die Natur, versicherte Chambers, ist das einzige Vorbild der chinesischen Gartenkünstler, Schönheit und Mannigfaltigkeit der Szenerie allein ihr Ziel. Sie haben lachende, düstere und Zaubergärten, sie verstehen es ebensogut durch einen angenehmen Wechsel der landschaftlichen Eindrücke heitere Empfindungen zu wecken, wie durch plötzlich sich aufthürmende Felsenmassen, unterirdische Katarakte Grausen zu erregen; in der Benutzung des Wassers zur Belebung des Gartengenusses, in der malerischen Gruppirung des Strauchwerkes und der Bäume sind sie wahre Meister. Es mußte dem an die Bewunderung der Chinesen gewohnten Rococogeschlechte ihr Muster vorgeführt werden, um es für die Natürlichkeit in den Gartenanlagen empfänglich zu machen, es hat dann aber der sentimentale Anklang diesem englisch-chinesischen Stil trotz seines Rococokernes unter den Gegnern des Rococo, unter den Aufklärern begeisterte Freunde verschafft. Niemand geringerer als Jean Jacques Rousseau ist der Apostel der neuen Gartenkunst in Frankreich geworden. Sein Urtheil über die Prunkgärten, das er in der neuen Heloise niederschrieb: Das Ideal der Gartenkünstler ist der Ausschluß der Natur, in einem schönen Garten gibt es nur Porzellanblumen, grünbemaltes Lattenwerk, buntfarbigen Sand und leere Vasen — wurde zur öffentlichen Meinung, unter seinem Einflusse erstanden die Parks von Ermenonville, Morfontaine und alle die anderen Anlagen, welche in falscher Sentimentalität und erzwungener Stimmung ihres Gleichen suchten.

Merkwürdig bleibt es immerhin, daß in der Gartenkunst gerade jetzt die Antike zurückgedrängt wurde, während sie sonst in den Vordergrund sich schob, der Abfall von ihr in diesem Kreise das Ende des Rococo bedeutet, wo doch auf allen anderen Kunstgebieten die Annäherung an die Antike zu diesem Ziele führt.

Am 1. Mai 1763 schreibt Grimm in seiner Correspondenz: „Die Umwälzungen, welche sich den Künsten günstig zeigen, verdienen ebenso beachtet zu werden, wie jene, die zum Verderbe und Verfalle der letzteren führen. Der bizarre Geschmack in den Ornamenten, in der Form und Zeichnung des Geschmeides hatte in Frankreich den Gipfel erreicht, und da das Unvernünftige höchstens durch Neuheit fesseln kann, einen

unaufhörlichen Wechsel der Mode veranlaßt. Seit einigen Jahren beginnt man aber, antike Ornamente und Formen aufzusuchen. Der Geschmack hat dabei nur gewonnen, die Vorliebe dafür ist so allgemein geworden, daß jetzt Alles à la grecque gemacht wird. Die innere und äußere Dekoration der Häuser, die Meubel, die Kleiderstoffe, die Goldschmiedarbeiten tragen sämmtlich den Stempel des Griechischen an sich. Von den Architekten wandert die Mode in die Putzladen; unsere Damen sind à la grecque frisirt, unsere feinen Herren würden sich für entehrt halten, wenn sie nicht eine boîte à la grecque in den Händen hielten."

Grimms Erzählung wird durch die Thatsachen bestätigt. Lempereur, der Juwelier der Frau von Pompadour, sein Schüler Pouget und die meisten Goldschmiede, welche in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zur Geltung, zuweilen zu europäischem Ansehen gelangten, hielten sich nicht mehr an die Vorbilder Meissoniers und Oppenords. Die Lieblingsmotive, die sie verarbeiten, — Blumen — gewinnen an einfacher Natürlichkeit, ihre Zeichnung wird regelmäßiger, oft bis zur Härte geometrisch, die Zusammenstellung der Farben harmonischer. In den übrigen Kreisen des Kunsthandwerkes läßt sich ein ähnlicher Umschwung beobachten. Das Merkwürdige dabei ist, daß die neue Weise keineswegs, wie sonst bei Moden zutrifft, nach kurzer Herrschaft einer anderen Liebhaberei weicht und spurlos wieder verschwindet. Im Gegentheile, getragen von der öffentlichen Meinung, unterstützt durch verwandte Strömungen in der Litteratur erobert sich die antikisirende Richtung immer weiteren Boden. Unter Ludwig XVI. greifen die dekorativen Künste vielfach dem sogenannten Stile des Kaiserreiches wirksam vor, sind bereits Karyatiden, Akanthusblätter, der Eierstab, die antiken Profile überhaupt in den gewöhnlichen artistischen Hausrath übergegangen. Gouttière, der berühmteste „Monteur und Ciseleur" findet seine Kunst an Porzellanvasen ebenso wohl angebracht, wie an Meubeln, deren gerade Linien, scharfe Ecken und magere Formen dem echten Rococogeiste Hohn sprechen. Und wie in den Kleinkünsten, so offenbart sich auch an monumentalen Werken, an Soufflots Kirche S. Geneviève — dem späteren Pantheon — am kleinen Trianon, am Gardemeuble die entschiedene Wandlung der Phantasie.

Es fehlt freilich nicht bis tief in die achtziger Jahre hinein

an Wiederbelebungsversuchen des Rococo, es fehlt auf der anderen Seite gar sehr an dem gediegenen, tieferen Verständniß der Antike. Man darf von einem Erwachen des klassischen Sinnes in dieser Zeit eigentlich nur reden, wenn man die mißbräuchliche Bedeutung des Wortes bei den Franzosen im Auge behält, die sich die antike Klassicität kaum anders als mit dem Beigeschmack kühler Rhetorik denken können. Ebensowenig ist der Enthusiasmus für die Antike der ausschließliche Charakter der Kunst, welche seit den Tagen der Pompadour an die Stelle des Rococo tritt. Das sentimental-bürgerliche Genre kommt nicht allein in der Poesie zur Geltung; auch in den bildenden Künsten findet es z. B. in Greuze eine glänzende Repräsentation. Die Empfindseligkeit wird in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eine ebenso große Landplage, wie in der ersten die kokette, höfische Genußsucht. Man kann schwer entscheiden, was wirklicher und langweiliger ist, der steife Pomp in den altfranzösischen Gärten oder die Anweisung auf bestimmte Empfindungen durch Sentenzen und Inschriften in den Sensibilitätsgärten der Rousseauschen Periode.

Viel wichtiger und fruchtbarer erscheint das gleichzeitig erwachende Streben nach Wahrheit und charakteristischem Ausdrucke in der Kunst. So raschen Erfolges wie die Musik kann sich zwar keine andere Kunst rühmen. Dort reiht sich ein Gewinn an den anderen. Die Instrumentalmusik wird selbständig gesetzt, den bisher in strenger Unterordnung gehaltenen Blasinstrumenten eine volle Ebenbürtigkeit und ungeahnte Beweglichkeit verliehen; eine neue Tongattung, die Symphonie, erobert sich die Liebe der Kenner und die Neigung der Menge; in der Oper wird durch Gluck das dramatische Element kräftig betont, zwischen dem Sinne des Wortes und dem Ausdrucke des Tones ein unmittelbarer, fast zu naher Zusammenhang hergestellt. Doch deuten einzelne, wenn auch an sich kleine Züge an, daß ein ähnliches Ziel, zunächst die Rücksicht auf äußere Wahrheit, im Kreise der übrigen Künste gleichfalls waltete. Es wird auf dem Theater auf die Costumetreue ein größeres Gewicht gelegt, die Zuschauer werden von der Bühne verbannt und damit erst den Schauspielern die Möglichkeit zu freier Bewegung, ungehinderter Gruppirung gegeben, gegen Mährchen und Feengeschichten erhebt sich ein heftiger Widerspruch, die leichte Verständlich-

keit und Natürlichkeit malerischer Motive findet allgemeine Bewunderung.

Innerhalb dieser mannigfaltigen Richtungen und verschiedenartigen Regungen entdecken wir nun auch die Wiederbelebung des antiken Ideales. An den so überaus zahlreichen und erfolgreichen antiquarischen Forschungen, die seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts von Italienern, Franzosen und Deutschen angestellt werden, entzündet sich die modische und künstlerische Begeisterung für die Antike. Entsprechend der Wurzel ist auch der Enthusiasmus der weiteren Kreise vorwiegend antiquarischer Natur, das neugierige stoffliche Interesse größer als das tiefere Verständniß der klassischen Formen. Die Schrift Cochins über Herkulanum, die Bemühungen des Grafen Caylus, die antike Malertechnik wieder zu erwecken, wirkten geradezu geschmackbildend und übten auf den Umschwung der künstlerischen Anschauungen den größten Einfluß. Wie Cochin die Mode in der Pompadourperiode mitbestimmte und die früher erwähnte Wandlung in den dekorativen Künsten mitveranlaßte, so haben unter Ludwig XVI. Hamiltons Vasenbilder sich unmittelbar fruchtbringend erwiesen. Der berühmte Geschmeidehändler Granchez, mit der in ganz Europa wohlbekannten Firma: au petit Dunkerque am Pont-neuf, empfahl seit 1775 seinen Arbeitern Hamiltons Werk zum ausschließlichen Studium und brachte es durch seine Mahnungen und Empfehlungen auch dahin, daß die modische Welt unter Ludwig XVI. sich ganz und gar in die Antike zurückversetzt wähnte. Denn nicht allein das Geschmeide zeigte etruskische Zeichnungen, auch Bänder und Gürtel waren mit rothen Figuren auf schwarzem Grunde, gerade so wie es aus Hamiltons Vasenbilder zu schauen war, geschmückt, auch der Kopfputz à la Diane sollte angeblich an die Antike erinnern und der Titel der modischen Tanzvergnügungen: fêtes anacréontiques, wie sehr man dem griechischen Genius huldige, offenbaren. Dieser antiquarische Enthusiasmus — außerhalb Frankreichs in Wedgewoods Colonie Etruria am Trent und in den trockenen Imitationen griechischer Gefäße in Wedgewoodwaaren am auffallendsten ausgeprägt — bemächtigt sich nicht allein der flüchtigen Tagesmode. Auch die Werke ernster Kunst werden von dem gleichen Geiste berührt.

Bereits in dem Jahrzehnt, welches der französischen Re-

volution voranging, stand Jacques Louis David in hohem Ansehen. Sein Belisar (1783) öffnete ihm die Pforten der Akademie, der Schwur der Horatier (1785) entzückte die Pariser in gleichem Grade, wie er die Römer, als das Werk in Rom ausgestellt war, zur Bewunderung hingerissen hatte. Den Brutus malte er im Auftrage des Königs. Davids Theilnahme an den späteren Revolutionsereignissen warf, wenn man der gangbaren Ansicht folgt, ihren Schatten rückwärts schon auf seine ersten künstlerischen Schöpfungen. Man spürt den revolutionären Ideen in dem Schwur der Horatier und im Brutus, welchem Lictoren die Leichname der hingerichteten Söhne weisen, nach, und ergeht sich in Schilderungen, wie die Ahnung der kommenden Dinge das Interesse an Davids Bildern färbte. Es wird aber wohl gestattet sein, die Richtigkeit dieser Deutungen zu bezweifeln, wenn man entdeckt, daß David seine Inspirationen von älteren französischen Dichtern holte, das Motiv zu Belisar aus Marmontels Roman, jenes der Horatier aus Corneilles Horace, das Brutusmotiv endlich aus Voltaires gleichnamiger Tragödie schöpfte, wobei natürlich nicht an ein bloßes mechanisches Uebertragen der Schrift in Gestalten gedacht werden darf, ein gewisses Maß der Selbstthätigkeit nicht ausgeschlossen ist.

Vollends die Formengebung Davids gibt der Vermuthung Raum, daß er nicht so sehr eine neue Kunstrichtung begann, als vielmehr eine bereits längst vorhandene schloß. Sieht man ab von der theatralischen Manier, von dem bühnenmäßigen Zuschnitte seiner Bilder, so bleibt als das wichtigste Merkmal der antiquarische Enthusiasmus übrig, also jener Zug der französischen Phantasie, der bereits im Zeitalter der Pompadour sich geregt und seitdem an Kraft und Mächtigkeit nur zugenommen hatte. Davids Unfähigkeit, in das tiefere Wesen der klassischen Kunst einzudringen, seine Schwerfälligkeit im Componiren sind ebenso bekannt, wie sein Eifer, des äußeren Apparates des antiken Lebens Herr zu werden. Die Skulpturen der Trajanssäule, inhaltsreich und lebenswahr, fesseln in Rom vorzugsweise seine Aufmerksamkeit; er wird nicht müde, antike Geräthschaften zu studiren und zu zeichnen und seinen Gemälden glaubt er keinen geringen Reiz zu verleihen, indem er den einen Kopf treu nach einer antiken Büste, die andere Gruppe ängstlich genau nach einem alten Basrelief, die Gewänder, die Waffen, den

architektonischen Hintergrund mit archäologischer Gewissenhaftigkeit nach römischen Vorbildern wiedergibt. Diese stoffliche Reproduktion erinnert an den unmittelbaren Verbrauch der sogenannten etruskischen Vasenbilder bei Juwelierarbeiten, an Gürteln und Bändern der modischen Gesellschaft unter Ludwig XVI.

Man setzt gewöhnlich die griechischen Maskeraden — das Wiederspiel der Schäferkomödien unter der Regentschaft — in eine spätere Zeit, in den Ausgang des Jahrhunderts. Auch in dieser Beziehung muß das Datum vorgerückt werden. Bereits in den Tagen der Pompadour beschäftigte sich Abbé Barthélemy mit dem Studium der griechischen Sitten und mit dem Plane, dieselben in einem geschlossenen lebendigen Bilde seinen Landsleuten vorzuführen. Dreißig Jahre dauerten seine Vorarbeiten, ebenso lange harrten die Gebildeten mit Spannung auf das Werk, an welches sie überschwängliche Hoffnungen knüpften. Endlich erschien 1788 das Buch: Voyage du jeune Anacharsis. Es erregte in der That großes Aufsehen und fand reichen Beifall. Die Franzosen waren überzeugt, sich in amusanter, guter Gesellschaft zu bewegen, denn Barthélemys Griechen trugen ganz das Gepräge modischer Pariser. Noch mehr: „Madame Lebrun, eine treffliche Malerin und geistreiche und geschmackvolle Frau, Barthélemys Freundin, bekam den Einfall, ihrem Freunde ein öffentliches Opfer zu bringen und ihn mit einer altgriechischen Fête, im strengsten und nach seinen eigenen Angaben zugeschnittenen Costume zu überraschen. Die Fête sollte soirée grecque heißen. Alles war nach dem Voyage d'Anacharsis angestellt; Kleider, Sitten, Speisen, Plaisirs und Tafel alles Atheniensisch. Madame Lebrun selbst war Aspasia, Herr Abbé Barthélemy in einem griechischen Gewande mit einem Lorbeerkranze auf dem Kopfe, las ein Gedicht ab, Herr von Cubières spielte als Memnon die goldene Leyer und junge Knaben warteten als Sklaven bei Tische auf. Die Tafel selbst war mit lauter antiken Gefäßen besetzt und alle Speisen ächt altgriechisch." So erzählt der Pariser Correspondent im Märzhefte des Bertuchschen Journals für Luxus und Mode 1789.

Es ist richtig, das Rococo wurde von der Begeisterung für das einfach Klassische abgelöst, aber dieser Wechsel fand nicht erst am Ende des Jahrhundertes statt, sondern wurde bereits in der Mitte desselben eingeleitet.

Erläuterungen und Belege.

1) Nach einer Mittheilung des Grafen W. Baudissin, welcher sich aus seiner Jugendzeit an dieses örtliche Aufkommen des Namens erinnerte, an Salomon Hirzel.

2) Les bijoux indiscrets. ch. XIII. (Ausg. von Assézat. Paris 1875. tome IV. pag. 176. „Tous enfin se montèrent sur un ton si haut, si baroque et si fou, qu'ils formèrent le choeur le plus extraordinaire, le plus bruyant et le plus ridicule etc.

3) Der Stil II. Bd. S. 350. „Die Glanzperiode des Wandgetäfels ist die Zeit des Rococogeschmacks, insofern nämlich das Rahmenwerk zum Organismus wird und alle anderen traditionellen Formen der Baukunst zu ersetzen beginnt. Der Rahmen umschließt die Füllung pflanzenhaft, umrankt sie gleichsam als ein organisch Belebtes, hört daher auf, wie früher, krystallinisch eurhythmisch zu sein. Das Pegma löst sich in gleichsam flüssig vegetabilische, der strengen Regelmäßigkeit widerstreitende Elemente auf. Dieß ist die wahre Idee des Rococo."

4) Abecedario I. Bd. p. 119.

5) Perspectiva Pictorum et Architectorum Andreae Putei. Romae 1700. II. Bd. Fig. 75.

6) Theatrum architecturae civilis, in drey Bücher getheilt, das ist: Eine kurtze Beschreibung, was die Architektura sei, neben deren Methodo, so die Alten zum beständigen und zierlichen Bau gehalten, und observiret haben, wovon im Ersten Buch gehandelt wird. Im Anderen wird durch sechs Authores parallelischer Weiß die Modulation der Columnato, als mit Palladio, Vignola, Scamozzi, Pietro Cataneo, Sebastian Serlio, Branca angewiesen. Im dritten die Proportion der Arcaden, Gemächer, Stiegen u. s. w. gezeuget. Bamberg 1697. Aehnliche Lehrmeinungen französischer Theoretiker hat P. Schumann in seiner Abhandlung: Barock und Rococo, Leipzig 1885, mitgetheilt.

7) Ueber die Wiener Architektur besitzen wir ein mustergiltiges Prachtwerk in G. Niemanns Palastbauten des Barockstils in Wien. fol. 1882. Die Prager Paläste haben noch keine wissenschaftliche Aufnahme erfahren.

8) Die (verkleinerten) Abbildungen sind dem Kupferwerke des Michel Reyl 1761 entlehnt.

9) D. Pöppelmann, Vorstellung und Beschreibung des Zwingergartens oder der k. Orangerie zu Dresden. fol. 1729.

16.

Die Kunst während der französischen Revolution.

Am 7. September 1789, wenige Monate nach der Eröffnung der französischen Nationalversammlung, als dieselbe einen Augenblick lang von den stürmischen Volksleidenschaften unbehelligt, wieder der schweren Landesnoth, und den Mitteln sie zu heben, ihre Aufmerksamkeit zuwandte, erbat sich eine Frauendeputation Zutritt und Gehör. Vom Huissier mit vielen Complimenten eingeführt, vom Präsidenten, da man Frauen die größte Höflichkeit schulde, eingeladen, inmitten der Deputirten Platz zu nehmen, von der Versammlung mit Händeklatschen begrüßt, brachte die Deputation durch den Mund eines Mr. Bouche ihr Anliegen vor: Aehnlich wie die römischen Weiber zur Zeit des Camillus für die Rettung der Stadt ihre Kleinodien hingegeben, wollen auch französische Frauen und Jungfrauen ihr Schärflein zur Wiedergeburt des Vaterlandes, zur Befreiung der Nation beitragen und ihr Geschmeide opfern, um den bedrängten Finanzen zu helfen. Das Bureau des Präsidenten, berichtet der Moniteur, verwandelte sich in einen Opferaltar; 93 Spielmarken, 80 silberne Knöpfe, 4 Armbänder, 3 Fingerhüte und andere Kleinigkeiten wurden auf demselben niedergelegt. Diese Vertreter von 130 Frauen und Jungfrauen, „in weiße Gewänder gehüllt, ohne Schmuck, aber mit der Tugend der Einfachheit geziert," waren die Gattinnen und Schwestern Pariser Künstler. Einzelne ihrer Namen: Moitte, Vion, Lagrenée, Fragonard, David, Vernet besitzen noch jetzt einen bekannten Klang. Aehnliche Demonstrationen zu Gunsten der Revolution wiederholten die Künstler und ihre Angehörigen noch öfter. In der Sitzung der Nationalversammlung vom 7. Juli 1791 wurde z. B. abermals eine Abordnung, von Pariser Bauhandwerkern gesendet, vorgelassen, welche sich erboten, ein Jahr lang zehn Soldaten aus ihren Privatmitteln zu erhalten. Unter den Corporationen, die ihren Anschluß an die revolutionären

Grundsätze freiwillig bekannten und eilten, den Bürgereid zu leisten, wird als eine der ersten die **société libre du Musée** genannt, wie denn überhaupt bei keinem Stande die Begeisterung für die Revolution so weit verbreitet und so tief wurzelnd war, wie bei der Künstlerschaft. Es gab aber auch keinen Stand, der so große Hoffnungen auf die Revolution setzte und von ihr so gewaltige Dinge erwartete. Zunächst eine Aenderung der sozialen Künstlerverhältnisse.

Bis zum Ausbruche der Revolution waren auch die Goldschmiede und Maler zünftigen Regeln unterworfen gewesen. Jene mußten eine kürzere oder längere Lehrlingszeit durchmachen, ihr Meisterstück versuchen, sich um die Aufnahme in die Zunft förmlich bewerben. Im Kreise der Maler bildeten die Mitglieder der Akademie eine privilegirte Körperschaft, gegen welche die anderen Künstler, um den damals herrschenden Ausdruck zu gebrauchen, sich als Heloten fühlten. Nur Akademiker besaßen das Recht der Ausstellung ihrer Werke im Louvre, dem übrigen Malerpöbel stand es frei, am Himmelfahrtstage auf der **place Dauphine** unter freiem Himmel ihre Bilder den Zufällen des Wetters preiszugeben. Von der Akademie hing die Besetzung der Stiftungsplätze in Rom ab, Mitgliedern der Akademie blieben ausschließlich Wohnungen in Staatsgebäuden vorbehalten. In ihrem eigenen Schoße selbst unterschied die Akademie noch genau zwischen blos aggregirten und wirklichen Mitgliedern, so daß sich die hierarchischen Ordnungen und privilegirten Rechte der großen Welt auch im beschränkten Künstlerkreise deutlich wiederspiegelten. An die Fortdauer eines solchen Zustandes konnte, sobald die Zauberworte: Gleichheit und Brüderlichkeit durch das Land klangen, nicht gedacht werden.

Hatten die Künstler bereits vor dem Ausbruche der Revolution die Oberherrlichkeit der Akademie nur schwer ertragen und sich namentlich gegen das Ausstellungsprivilegium der letzteren, wenn auch erfolglos aufgelehnt, wie hätten sie jetzt bei dem Streben nach allgemeiner Nivellirung der Gesellschaft und Gleichberechtigung aller Menschen noch das Joch der Akademie geduldet? Die Nachgiebigkeit der Akademiker, ihre Bereitwilligkeit zu einem Compromisse halfen nichts. Barère donnerte in der Nationalversammlung (21. Aug. 1791) gegen das aristokratische Unwesen, das in der Akademie wuchere, verglich sie mit

einer Censurbehörde und verlangte, auf zahlreiche Künstlerpetitionen gestützt, die Vernichtung ihrer Privilegien. Der Salon 1791 enthielt die Werke aller Künstler, gleichviel ob diese der Akademie angehörten oder nicht, gestattete dem Schmierbilde ebensowillig den Zutritt, wie den Meisterwerken, bot, wie die Enthusiasten sich ausdrückten, das erste und größte Tableau der Freiheit den Zeitgenossen dar. Nachdem die Akademie ihr wichtigstes Vorrecht eingebüßt hatte, blieb ihr nur wenig mehr zu verlieren übrig. Im eigenen Kreise von heftigen Gegnern bekämpft, von den jüngeren Künstlern leidenschaftlich angefeindet, sogar mit Anwendung äußerer Gewaltmittel angegriffen, in den politischen Versammlungen denuncirt, siechte sie noch zwei Jahre hin, bis sie durch ein Decret des Nationalconventes (Juli 1793) aufgehoben und an ihre Stelle eine allgemeine Kunstgemeinde, alle Künstler umfassend, gesetzt wurde.

Es wäre jedoch unbillig, die revolutionären Sympathien der Pariser Künstler ausschließlich auf die Rechnung der Selbstsucht und des Neides zu schreiben. Die gesinnungstüchtige Mittelmäßigkeit, der talentlose Patriotismus machte sich auch hier, wie auf anderen Gebieten, ungebührlich breit. Selbst Jacques Louis David, der wüthendste Gegner der alten Akademie, würde in unserer Achtung höher stehen, wenn er nur gegen die sogenannten akademischen Privilegien und nicht auch für eine freie Wohnung im Louvre — auf Befehl des Ministers Roland mußte der Goldschmied Menière ihm weichen — gekämpft hätte.[1]) Abgesehen von diesen menschlich natürlichen Motiven waren auch ideale Interessen im Spiele. Die Künstler erwarteten in der That von der Revolution eine mächtige Hebung des ästhetischen Sinnes, sahen mit jener auch das goldene Zeitalter anbrechen, in welchem die Phantasie alle Kreise des Lebens beherrschen, die Wirklichkeit und das Ideal innig wie nie zuvor sich vermählen werde. Zum eigentlichen Schaffen und unmittelbaren Wirken lagen zwar die Verhältnisse nicht günstig. Dem echten Sohne der Revolution genügte der rauhe Mantel der Tugend, erschien der künstlerische Schmuck des Daseins als aristokratischer Gräuel. Desto mehr Muße fanden die Künstler, über ihre künftige Mission nachzudenken und in öffentlicher Rede, in schriftlichen Verhandlungen ihre neuen hohen Ziele zu erörtern. Sie besaßen nicht allein die Muße, sondern auch die Lust dazu.

Das Clubfieber wirkte ansteckend, durch eine leidenschaftliche Agitation in Journalen glaubte man auch die künstlerischen Interessen nachhaltig zu fördern.

Die **société populaire et républicaine des arts**, von den radikalen Künstlern unter dem Vorsitze von Sergent gebildet, hielt im Louvre regelmäßige Versammlungen nach parlamentarischem Zuschnitte und gab auch ein eigenes Journal heraus; die Jury, welche den Salon 1793 beurtheilen sollte, verwandelte sich gleichfalls in einen revolutionären Club und raisonnirte und debattirte mit der Schwestergesellschaft um die Wette. Zwei Jahre, meinte der Architekt Detournelle, müsse sich noch die Nation gedulden, dann aber werde man eine Erhabenheit der künstlerischen Anschauungen herrschend gewahren, welche weithin Alles überragt, was wir vorurtheilsvoll an der Antike bewundern. „Die Griechen und Römer waren doch nur Sklaven; wir Franzosen aber sind frei von Natur, Philosophen von Charakter, tugendhaft nach unserer ganzen Empfindung und Künstler bereits durch unseren Geschmack." In dem Maße, als die französische Republik die alten Freistaaten übertrifft, muß auch die französische Kunst der Antike den Vorrang abgewinnen. „Alles, was in Griechenland die Kunst förderte, die gymnastischen Uebungen, die öffentlichen Spiele, die nationalen Feste, ist auch dem Franzosen zugänglich, welcher aber überdieß besitzt, was den Griechen mangelte, den Sinn für wahre Freiheit. Die Geschichte freier Völker zu schildern, das ist doch eine ganz andere Aufgabe für das wahre Genie, als Szenen aus der Mythologie, oder wohl gar aus der Bibel und der **Legenda aurea** zu verkörpern." Eine solche prahlerische Verherrlichung der künftigen Kunst wird unzählige Male wiederholt, nicht minder auch viel und ruhmredig von dem Einflusse gesprochen, welchen die freie Kunst auf die Sitten, die Tugenden des Volkes üben muß. Die „Regeneration" der Kunst durch die Revolution, die Regeneration des Lebens durch die Kunst, so lautet das allgemein angenommene Programm. Wie viel ist von demselben wohl in Erfüllung gegangen?

Wir sind glücklicher Weise nicht mehr in der blinden Ehrfurcht für die französische Revolution befangen, wie ehedem, daß diese Frage auffallen könnte. Sonst freilich hätte man, auch in deutschen Kreisen, auf den Anspruch liberaler Gesinnung ver-

zichten müssen, wäre man nicht von dem idealen Wesen, von dem reichen positiven Gehalte der französischen Revolution überzeugt gewesen. Mit der genaueren Kenntniß ihrer Ursachen und ihres Verlaufes ist auch die bessere Einsicht in ihren Werth gekommen. Nicht als ob wir die fanatischen Gegner und äußeren Feinde der Revolution höher zu achten Grund hätten, aber auch ihre Helden sind dem menschlichen Durchschnittsmaße näher gerückt, an die Stelle des Freiheitspathos ist das persönliche oder das Parteiinteresse als die wirkliche Triebfeder der meisten Handlungen getreten, der älteren Königszeit wird mit Recht das Verdienst so mancher angeblich revolutionärer Schöpfungen zurückgegeben. Wenn die Männer der Revolution von der großartigen Kunst ihrer Zeit so ruhmredig sprechen, ihre Regeneration versichern, so liegt zu dem unbedingten Glauben daran ebenso wenig der Anlaß vor, wie wenn sie von dem glorreichen Siege über jegliche Tyrannei, von der Herstellung edler Menschenwürde den Mund voll nehmen. Nebenbei gesagt, haben dieselben Freunde der Wahrheit, welche 1791 das Reich der Freiheit als den Beginn einer neuen Kunstära begrüßten, 1815 und später die Revolutionsperiode als eine beklagenswerthe Lücke der Kunstentwickelung dargestellt, jede Spur ernstlichen Kunststrebens während derselben abgeleugnet.[2]) Lassen wir also die Thatsachen selbst die Antwort auf die oben gestellte Frage ertheilen.

Auf die Umwandlung der Sitte, auf die Reinigung des wirklichen Lebens hatte es die revolutionäre Kunst abgesehen. Zunächst sollte die Tracht dem veränderten Geiste der Zeit angemessen werden. „Viel zu lange, deklamirte Sergent, der Präsident der société populaire des arts, haben wir ein Sklavenkleid getragen, es gilt jetzt, eine Tracht zu schaffen, welche uns von jedem Zwange befreit, die schönen Körperformen nicht verhüllt.“ Nach diesem Eingange erwartet man es schwerlich, von demselben Sergent die Tracht des ländlichen Proletariers: weite Pantalons, die unter dem Namen Carmagnole bekannte kurze Jacke und Holzschuhe als ideales Costume empfohlen zu hören. Folgerichtig war das Verfahren nicht, da aber die Arbeitertracht bereits wirkliches Ansehen genoß, praktischer, als die Vorschläge anderer Mitglieder der Künstlergesellschaft, welche das Modell für die Kleidung freier Menschen vom Theaterschneider holten oder Davids Costumebilder, die zwar nicht dem Theater

entlehnt, aber wie für ein Theater erfunden waren. Davids männliches Ideal trug enganliegende Strumpfhosen, Halbstiefel, eine Tunika mit breitem Gürtel, über die Schultern legte sich lose der Mantel, den Kopf schützte ein Rundhut mit einem Reiherbusche geschmückt. Von der Rückkehr zur Antike wurde zwar viel gesprochen, doch lockte zu derselben weniger die ästhetische Ueberzeugung von den vollendeten griechischen Formen als der Glaube an die politische Uebereinstimmung, die vermeintlich zwischen den alten Freistaaten und der französischen Republik herrschte. Im wirklichen Leben vollends trat gerade in den ersten Revolutionsjahren das antike Element, nachdem es sich bereits eine weite Geltung verschafft hatte, auffallend zurück.

Vor dem Ausbruche der Revolution war nicht allein das vornehme Privathaus mit seinem gesäulten Portikus, seinen Karyatiden, seinen sparsam und schmucklos angeordneten Fenstern der Antike nachgebildet, auch für die Geräthesormen gab sie das Muster ab, auch der Schmuck und die Gewandung trägt Spuren des antiken Geschmackes.[8]) Die Hotels und Pavillons, welche Ledoux, Durand u. A. in den achtziger Jahren bauten, z. B. das Hotel Thélusson in der rue de Provence 1780, die maison Ledoux in der rue des petites-écuries 1788, die maison Lathuile in der rue Poissonière 1789 erscheinen vollkommen gräcisirt; Meubel und Tafelgeräthe, vom Spiegel und Candelaber bis zum porte-huillier herab copiren bis zum Ueberdrusse antike Bauglieder, Vasenformen und Ornamente; die chemise grecque von feinem weißen Linon wird von den Putzmacherinnen als die neueste Mode gepriesen und über ganz Europa verbreitet. Das Alles ändert sich in Paris schon bald nach der Erstürmung der Bastille. Militärisch-patriotisch lautet jetzt das Schlagwort.

„Der größte Theil der Stutzer, klagt der Pariser Correspondent des Bertuchschen Modejournals, zeigt sich jetzt in der Uniform der garde bourgeoise. Der Rock ist blau, hat weiße Revers und dergleichen Unterfutter, der Kragen roth, die Knöpfe gelb, Weste und Hose weiß." Die Nationalgardeuniform wurde das Festkleid und bildete zugleich die Haustracht der Männer. Am liebsten hätten auch die Frauen sich in die Uniform gesteckt; da das nicht recht anging, so entlehnten sie wenigstens die

Kopfbedeckung den Männern, suchten durch Husaren- und Grenadirmützen, Sturmhüte sich ein militärisches Ansehen zu geben und durch Anheften gewaltiger Tricoloren, durch dreifarbige Caracoschöße ihren Patriotismus zu beweisen. Die politische Tendenz bemächtigt sich der Farben und des Schnittes der Kleider. Damit ist nicht allein der lustige und luftige Wechsel der Mode beseitigt, sondern auch die Formfreude, die immerhin, ob nun in gesunder oder kranker Richtung gleichviel, im Trachtenwesen sich sonst wiederspiegelt, zurückgedrängt, vollends in der Periode des Terrorismus, in welcher die Jakobinermütze und die Carmagnole eine so große Bedeutung errangen. Selbstverständlich verloren die Frauen nicht auf einmal und unbedingt die Lust zu gefallen. Auch als sie auf den reicheren Schmuck verzichteten, sich in einfachen Kattun hüllten, entdeckte das Auge des Eingeweihten einzelne Neuerungen, fand der strenge Moralist, dem die Kleidermode stets ein Greuel ist, das eine oder das andere, z. B. die falschen Busen, die gorge de Venus, zu tadeln und auch der citoyen spielt mitunter noch den petit maitre in seinem langen Frack, seinem sehr kurzen Gilet, seinem dicken weiß und roth gestreiften Halstuche, seinen Kniehosen, Bänderschuhen und seiner lockenreichen Frisur, die er im Gegensatze zu den kleinen schwarzen Perücken der Jakobiner zu tragen pflegt. Es emigrirt aber der schöpferische Modegenius aus Paris. Mit welcher Empfindung lasen wohl die feinen Damen in Bertuchs Journal, Maiheft 1793, die „Nachricht: Modeneuigkeiten aus Frankreich: — Vacat!“ Deutschland wagte es fortan, selbständig aufzutreten oder holte, wenn sein Muth nicht ausreichte, seine Inspirationen aus England, dessen Gewalt auch im Reiche der Mode so hoch stieg, daß man über die Anglomanie jetzt ebenso bitter klagte, wie ehedem über die Nachäffung der Franzosen. Erst der Sturz des Conventes gab Frankreich seine alte Bedeutung in den modischen Kreisen wieder zurück.

Die von den Künstlern verheißene Kleiderreform ging nicht in Erfüllung, aber auch das große Wort von der unmittelbaren Regeneration der Kunst durch die Revolution ist nicht Fleisch geworden, zum Theil aus denselben Gründen, aus welchen das Costume reizlos und dürftig blieb. Der Patrouillotismus tödtete, wie Witzlinge sagten, den Patriotismus, die patriotische Tendenz tödtete wieder den Formsinn. Wie sollte z. B. in

den Werkstätten der Goldschmiede noch Fleiß und reger Wetteifer herrschen, wenn selbst Künstler wie David die Verachtung des Goldes und der Diamanten predigen, in banaler Phrase den Schmuck der Tugend den Frauen empfehlen, wenn kaum ein anderes Geschmeide bestellt wurde, als sogenannte alliances civiques, einfache Goldreifen, die geöffnet wieder die unvermeidliche Trikolore in Email zeigten, und wenn später, die Namen Marats oder Lepelletiers in Silberringe zu graviren, die Juweliere vorzugsweise beschäftigte. Dazu kam noch ein anderer Umstand. In kurzer Zeit hatte sich bei den Führern und Werkzeugen der revolutionären Bewegung die Ansicht festgestellt, die Revolution habe nicht die bestehenden Verhältnisse zu bessern, sondern eine neue Weltordnung zu begründen. Sie leugneten den Werth und den Einfluß der ganzen Vergangenheit, knüpften an die vermeintlichen Urzustände der Menschheit an, wollten die reine, unverdorbene Natur wieder zu Ehren bringen. Die Einführung des neuen republikanischen Kalenders, der Bruch mit dem religiösen Glauben, die Verdammung aller delegirten Rechte bekunden jenes Streben am deutlichsten. Die politischen Folgen solchen Wahnes und thörichter Ueberhebung sind bekannt, aber auch auf künstlerischem Gebiete wurden die Nachwehen sofort fühlbar.

Der Bruch mit der Tradition, die schroffe Abkehr von der Vergangenheit lähmte die Phantasie des Künstlers, sie raubte ihm den ganzen Inhalt seiner Vorstellungen, sie engte seinen Formensinn in empfindlicher Weise ein. Von den heiteren Genrebildern dachten die Mitglieder der société populaire eben so verächtlich wie der pompöse Ludwig XIV. Eine Verhöhnung menschlicher Würde nannte sie der Bildhauer Espervieux. Eben so gut könnte man im Polichinelle Apollo verkörpert behaupten. Religiöse Motive blieben grundsätzlich von der künstlerischen Darstellung ausgeschlossen. Erst im Jahre 1804, zum ersten Male seit 1791, wagte sich ein Maler P. Nivard wieder an ein christliches Bild.[4]) Kaum besser lautete das Urtheil über die antike Mythologie, an welcher die republikanische Pruderie den frisch sinnlichen Ton, den Ausdruck ungebundener Lebenslust zu tadeln fand. Wenn man das Nackte ausschließe, versicherte kleinlaut Sergant, so werde man ja viele Götterfabeln gar nicht verstehen. Nach dem republikanischen Kunstkatechismus sollte

aber die Malerei nur der Moral dienen, einzig und allein bürgerliche Tugenden zu wecken, sich bemühen. Lange genug hatten die Künste der Tyrannei und dem frivolen Luxus gehuldigt, von nun an dürfen sie blos patriotische oder was gleichbedeutend war, revolutionäre Empfindungen erregen. Damit wurde auch für die beinahe allein zulässigen Schilderungen aus der alten Geschichte eine feste Grenze gezogen. Nur soweit sie Anklänge an gegenwärtige Verhältnisse enthalten, die politische Tendenz fördern, konnten sie auf allgemeine Zustimmung rechnen.

Es ist in hohem Grade bezeichnend, daß der Katalog des Salons 1793 mit einer förmlichen Entschuldigung beginnt. „Dem ernsten Republikaner mag es wohl auffällig dünken, daß wir uns mit den Künsten beschäftigen, während der Boden der Freiheit von der Coalition bedroht wird. Die Künstler Frankreichs haben aber so viele Beweise ihres Freisinnes gegeben, daß sie den Vorwurf der Gleichgiltigkeit gegen vaterländische Interessen nicht zu fürchten brauchen.“ Auch die Wahl der Preisaufgaben, welche den Künstlern auf Befehl des Conventes 1793 gestellt wurden und die Urtheile der Jury klären über die Stellung der Kunst in der Revolutionszeit auf. Die Bildhauer sollten den verrätherischen Schulmeister von Falerii, der von den Faliskerkindern mit Ruthenstreichen zurückgetrieben wird, noch einmal an den Pranger stellen, den Malern wurde die Verherrlichung des älteren Brutus, dessen Leichnam vom Kampfplatze nach Rom zurückgebracht wird, als Concurrenzarbeit empfohlen. Die Anspielung an revolutionäre Zustände ist deutlich. Von den Bildhauerarbeiten wurde keine einzige gekrönt, weil „keine den rechten patriotischen Geist athmet, überall mehr oder weniger die Erinnerung an Christi Geißelung durchblickt.“ Unter den Malern aber bekam Harriet, ein Schüler Davids den Preis, weil er „das Bild des freien Mannes, der sich für das Vaterland opfert, am lebendigsten wiedergab.“ Daß das jetzt völlig vergessene Werk, vom künstlerischen Standpunkte betrachtet, schlecht war, leugnete die Jury nicht ab, sie entdeckte aber darin, so verzagt war das ästhetische Urtheil geworden, kein Hinderniß der Krönung.

Bei der gewaltigen Einschränkung der Phantasie und dem blinden Hasse gegen alles Vergangene ist es begreiflich, daß man zu primitiven Kunstäußerungen zurückgriff, mit Symbolen

sich begnügte. Wohin das Auge blickte, stieß es auf die phrygische Mütze, die Richtwage, die Pike, die Fasces und auf das Auge als die Abzeichen der Freiheit, Gleichheit, der öffentlichen Sicherheit. Ihre Erfindung kostete keine große Mühe, sie waren alle längst bekannt und gebraucht; höchstens ihre Verbindung, wie z. B. das Auge von der Jakobinermütze beschattet, und ihre Deutung, wie z. B. die Pike als Freiheitssymbol können auf Neuheit den Anspruch erheben. Diese todten Zeichen befriedigten die Einbildungskraft der Menge und ließen sie in dem Wahne, auch ästhetische Empfindungen zu besitzen. Die Fachkünstler strebten natürlich höher und suchten sich, da nun einmal der historische Anschauungskreis für sie unnahbar war, für die allegorische Gattung zu begeistern. Plastiker und Zeichner wetteiferten mit einander, die Freiheit und Gleichheit, den Genius der französischen Nation, die Republik und das Gesetz, die Constitution vom Jahre III und den öffentlichen Unterricht, die Tugend und die Natur, die Montagne und die Brüderlichkeit den Zeitgenossen in festen Umrissen vorzuführen. Welche Begriffe man von diesen festen Umrissen, dieser deutlichen und wahren Verkörperung hatte, lehrt folgendes Beispiel. In der guten alten Zeit genoß der heilige Nikolaus als Patron der Ehen bei allen heiratslustigen Mädchen verdientes Ansehen. An ihn wurden inbrünstige Gebete gerichtet, zu seinen Bildern Pilgerfahrten angestellt, seine Bildsäulen gekränzt. Eine solche Pilgerfahrt und Bekränzung hatte ein Künstler, Delaunay, in einem Kupferstichblatte dargestellt. Von einem gothischen Baue umgeben steht der Heilige auf hohem Sockel, ihm naht mit Kränzen eine Mädchenschaar, um durch Blumenspende seine Gunst und Fürbitte zu erflehen. In der Revolutionszeit war natürlich der heilige Nikolaus wie der ganze übrige katholische Himmel proskribirt, die Platte bestand aber noch, die Mädchengruppe erschien noch immer anziehend. Was geschah? An die Stelle des heiligen Nikolaus trat die Figur der Freiheit mit der Jakobinermütze auf dem Haupte, in der einen Hand die Pike, die andere auf ein Fascesbündel gestützt. Alles übrige, die gothische Halle im Hintergrund, die adorirenden Mädchen vorne, blieb und das Blatt wurde nun unter dem Titel: Pilgergang zum Genius der Freiheit ausgegeben.[5]) So bequem machten es sich nun nicht alle Künstler, und auch Narrheiten, wie der Einfall

Houets, Säulenschichten aus nackten Torsos oder aus Kanonen zu bilden, das korinthische Kapitäl zu regeneriren, indem statt des üblichen Schmuckes Lorbeerkränze genommen würden, sind nicht die Regel.

Aber selbst die Eifrigen und Ernstdenkenden vermochten nicht ihren Gestalten ein kräftiges Leben einzuhauchen, oder ohne die Krücke der prosaischen Attribute und langweiligen Embleme sich fortzuhelfen. Verhältnißmäßig am besten gelingt ihnen noch die Personifikation der Freiheit — Moitte, Boizot, Fragonard, Prudhon haben sich an derselben versucht. Wenn nicht aber das eine und andere Mal der naturalistische Ausdruck des Kopfes einen gewissen Reiz ausübte: die Katzen und Adler, Hühner und Pelikane, die sich zu Füßen der Freiheit breit machen, adeln diese nicht und über die Vielgeschäftigkeit der Freiheit, welche Joche bricht, Blitze schleudert, das Steuerruder führt, Piken handhabt, Reden hält, kann man nur Bedauern äußern. Die Egalité von Boizot stellt sich uns dar als eine Frau mit einem Strahlenkranze und unordentlich gekämmtem Lockenhaare, zwischen deren Busenhügeln eine Richtwage hängt. Die Fraternité ist ein Plagiat der alten Charitas und hat von dieser den Kindersegen entlehnt. Die Republik in Massols colorirtem Kupferstiche zeigt das Herz von Strahlen umgeben, gerade so wie die Jesuitenkunst das Herz Jesu zu zeichnen liebte. Wie die Republik das Herz für sich in Anspruch nimmt, so die Vernunft das Auge. Sie trägt es auf der Spitze ihres Scepters, oder drückt es an ihre Brust oder läßt es über ihrem Haupte schweben. Außerdem gehören ihr der Löwe, auf dem sie reitet, oder neben welchem sie ruht, Flügel, Krone, Fackel als Attribute an. Bei der Personifikation der Natur verzichteten die Künstler auf die Neuheit der Darstellung. Entweder verliehen sie ihr den Typus der Diana von Ephesus oder gaben ihr, wie David, die Gestalt der ägyptischen Isis. Von David stammt auch der Entwurf zu einem allegorischen Bilde des souveränen Volkes: Eine Riesengestalt, dem alten Herakles nachgeahmt, mit einer Keule bewaffnet, die einzelnen Körperglieder mit den Inschriften: Licht, Natur, Wahrheit, Kraft, Arbeit bezeichnet, also gleichsam tätowirt. Als Basis dient ihr ein mächtiger Felsblock, der auch als Sinnbild der Bergpartei gilt, überhaupt eine vielfache Verwendung findet. Herakles bildet ebenfalls

die Grundlage für die Personifikation der Constitution. In der einen Hand führt die nackte Figur der letzteren ein Grabscheit, mit der anderen hält sie das Dekret der Menschenrechte hoch empor, der Baum der Aristokratie liegt gebrochen zu ihren Füßen, während hinter ihr der Blitzstrahl in einen Haufen aufgestapelter Wappenschilder vernichtend fährt. Freundlichere Züge hat Prudhon der Constitution abgelauscht. Die Weisheit in der Gestalt Minervas vermählt das Gesetz mit der Freiheit; dieser zur Seite steht die Natur — Ceres — mit ihren lieblichen Kindern, jenem folgt ebenfalls ein Kinderpaar, welches einen Löwen und ein Lamm, beide an einander gekuppelt, lenkt. Man kann den artigen Gedanken hier und auch in anderen Allegorien loben, die Charakterisirung der optischen Telegraphie als eines Genius mit den Fußflügeln Merkurs entschieden glücklich nennen; wie weit ist das Alles aber doch von der angekündigten Regeneration der Kunst noch entfernt!

Zu einem abschließenden Urtheile über die Revolutionskunst berechtigt uns die Betrachtung der allegorischen Bilder noch nicht. Es gehörte ja zu den Zielen der ersteren, die Kluft zwischen der idealen Kunst und dem wirklichen Leben zu überbrücken, den Künstlern den berechtigten Antheil an der Leitung und Erziehung des Volkes zu verschaffen. Die Bildhauer und Maler besaßen allerdings nicht die rechte Muße, um selbständige Bilder für sich zu arbeiten, aber nichts anderes hinderte sie daran, als die Beschäftigung im Dienste der Nation. Wenn die Kunst sich dem Leben vermählt hat, so darf man sie nicht mehr in ihrem abgesonderten Dasein aufsuchen, nicht nach Einzelwerken fragen, wenn die öffentlichen Institutionen eines Volkes, seine Erinnerungstage und Feste künstlerischen Geist athmen. Eine französische Phrase lautet: „La revolution est un grand drame lyrique, paroles de Chénier, musique de Gossec, décorations de David.“ Wir sehen ab von der rhetorischen Fassung des Satzes, und lassen es unerörtert, ob der Gebrauch des Tam-tam, zuerst im Trauermarsche bei Mirabeaus Begräbnisse, wirklich eine kunsthistorische Bedeutung besitze: gewiß ist, daß die Anordnung der öffentlichen Feste zahlreiche Künstlerkräfte in Anspruch nahm und ohne ihre Kenntniß die artistische Thätigkeit der Revolutionsperiode nicht vollständig begriffen wird. Jene Kenntniß läßt sich leicht erreichen, da

weder Beschreibungen der Feste noch malerische Illustrationen mangeln.

Das erste große, mit reichen Kunstmitteln in das Werk gesetzte Fest, die erste „fête païenne“ galt der Verherrlichung Voltaires, als seine Gebeine am 11. Juli 1791 nach dem Pantheon übertragen wurden. Vom Bastillenplatze setzte sich der Zug in Bewegung, angeführt von den unvermeidlichen Sappeurs, welchen das Kinderbataillon der Nationalgarde, die Clubs, die Pikenträger der Vorstadt Saint-Antoine, die Munizipalität folgten. Vier Männer, antik kostumirt, trugen auf einem Gerüste die Bürgerkrone, andere hielten wieder den Plan der zerstörten Bastille, die Büsten und Porträte Mirabeaus, Rousseaus, Franklins hoch empor. Der Statue Voltaires, aus gegypster, mit Goldfarbe übertünchter Leinwand von Houdon improvisirt, die nun an die Reihe kam, gaben die Künstler, in römische Gewänder gehüllt, das Ehrengeleite, während die Schriftsteller, Beaumarchais an der Spitze, die goldene Lade, welche die Schriften des Philosophen von Ferney barg, umringten. An sie schloß sich endlich, von zwölf Rossen gezogen, der Leichenwagen. David hatte ihn gezeichnet, ihm die Form eines Sarkophages gegeben, auf welchem die Leiche von einer Victoria gekrönt ruhte. Kinder als Genien, Blumen streuend, Mädchen als Musen mit der Lyra in der Hand, schritten zur Seite, Sänger und Musiker folgten und hintennach drängte sich noch die unzählbare Menge von Deputirten und Repräsentanten der Staatskörper, von Soldaten und Pikenmännern. Als der Zug am Opernhause und an dem Hôtel Villette vorüberkam, begrüßten ihn Frauenchöre; als er das Theater der Nation, die alte Comédie française erreichte, traten die Helden, welche Voltaire in seinen Dramen verkörpert hatte, Brutus, Orosman, Nanine aus der Theaterhalle heraus, und legten Lorbeerkränze, Myrrhen, Rosen und Weihgeschenke auf den Sarkophag nieder.

Mehrere Monate später wurde das Fest der Freiheit, eigentlich die Rehabilitationsfeier der Soldaten des Regimentes Châteauvieux, die bekanntlich 1790 in Nancy gegen ihre Offiziere sich erhoben hatten, aber von Bouillé gebändigt und bestraft worden waren, abgehalten. Wieder bildeten Kinder, Musikanten und Soldaten den Kern der Prozession, wieder wurden die Menschenrechte, in eine Erztafel eingegraben, die Lade

der Constitution, das Modell der Bastille, die Büsten Voltaires, Franklins, Rousseaus als Trophäen herumgetragen, wieder übernahm David die Anordnung des riesigen Siegeswagens, auf welchem die Statue der Freiheit, das gebrochene Joch der Sklaverei zu ihren Füßen, die Jakobinermütze in der Rechten, thronte. Basreliefs mit Darstellungen des Brutus und Tell, und die symbolischen Figuren der Philosophie und des besiegten Vorurtheiles schmückten die Seiten des Wagens, antik gekleidete Männer mit Urnen in den Händen umgaben ihn. Das Fest der Wiedergeburt oder der untheilbaren Republik (10. August 1793) wurde gleichfalls von David geleitet. Auf dem Bastillenplatze erhob sich zu Füßen der Kolossalstatue der Natur, nach dem Muster der ägyptischen Isis aus Gyps geformt, der Wunderbrunnen, aus welchem die Commissäre der Departements bei dem Donner der Kanonen und unter schmetternden Fanfaren den Trunk der Regeneration schöpften. Noch zu vier anderen Stationen zogen die Theilnehmer des Festes. Hier im Angesichte der Statue der Freiheit verbrannten sie die Attribute des Königthums, dort begrüßten sie jubelnd das Standbild des französischen Volkes, des neuen Hydratödters, an der letzten Station endlich wiederholten sie am reich dekorirten Altare des Vaterlandes den Schwur: Einheit, Gleichheit, Brüderlichkeit oder der Tod.

Alle Feste aufzuzählen, welche während der Conventsherrschaft begangen oder wohl gar beabsichtigt wurden, ist nicht möglich. Hatte doch Lakanal ein förmliches System der Volksfeste entworfen, eine Gliederung derselben entsprechend der politischen Eintheilung des Landes in Antrag gebracht. In den Cantons sollte die Jugend und das Alter, die Ehe und die Mutterschaft, der Anfang und der Schluß der ländlichen Arbeiten gefeiert werden, den Arondissements blieben die Feste des Frühlings, der Ernte und der Weinlese, der Freiheit und der Wohlthätigkeit vorbehalten, den Departements gehörten die Feste der Jahreszeiten, der Poesie und der Gleichheit, als Reichsfeste sollten die Erinnerungstage an den Beginn der Revolution (14. Juli), an die Einführung der Republik (10. August), an die Annahme der Verfassung und endlich das Fest der allgemeinen menschlichen Verbrüderung am Neujahrstage angesehen werden. Robespierre bemühte sich ebenfalls die nationalen Feste

zu organisiren und den sechsunddreißig Dekaden des Revolutionsjahres eine feierliche Bestimmung zu verleihen. Von diesen Bestrebungen muß man Kenntniß nehmen, um die Kühnheit und das umfassende Wesen der revolutionären Aspirationen zu verstehen. Nicht das politische Individuum allein, sondern der ganze Mensch sollte einen Neuerungsprozeß durchmachen, auch die Empfindung und Naturanschauung umgewandelt werden. Besonderes kunsthistorisches Interesse erregt vor allen übrigen Pariser Festen nur noch das Fest des höchsten Wesens wegen des Antheiles, welchen abermals David an demselben hatte. Auch bei diesem aber fesselt noch mehr der Entwurf des Künstlers, der sich bei dieser Gelegenheit selbst überbieten wollte und das Höchste versprach und erwartete, als die wirkliche, durch die ewigen Wiederholungen etwas trockene Ausführung. David vergißt, daß seine Anstalten und Anordnungen sich nur auf die äußeren Sinne beziehen, er greift der Wirkung des Festes vor und schildert in poetischer Weise, vom begeisterten Gefühle hingerissen, den idealen Verlauf des Festtages.

„Bei dem Anblicke der aufgehenden Sonne, welche nach dem Conventsdekrete nicht mehr als ein todter Naturkörper, sondern als das Werk eines geistigen Schöpfers aufzufassen ist, herrscht allgemeiner Jubel und Wonne. Freunde, Geschwister, Gatten, Kinder und Greise, Alles umarmt sich und eilt, die Vorbereitungen für den großen Tag zu treffen. Die Frauen schmücken sich, die Jünglinge greifen zu den Waffen, die Greise fühlen sich verjüngt. Die Glocken, die Trommeln, die Kanonen geben das Zeichen des Festbeginnes. Im Jardin national nimmt die Feier ihren Anfang. Nachdem sich das Volk hier versammelt hat, der Convent und die öffentlichen Gewalten hinzugetreten sind, wird der Atheismus seiner usurpirten Macht entsetzt. Eine Riesengruppe, aus den Gestalten des Eigennutzes, der Zwietracht, der Heuchelei u. s. w. zusammengesetzt, tritt den Beschauern entgegen; bereits sind aber die Augenblicke der Herrschaft des Unglaubens gezählt. Der Präsident des Conventes naht mit einer Fackel, steckt das drohende Ungethüm in Brand und aus seinen rauchenden Trümmern erhebt sich strahlend und glänzend die Statue der Weisheit. Unter Trommelschall und Trompetenklang zieht dann die Volksmasse, Soldatenkinder voran, die Mitglieder des Conventes, mit Blumensträußen in

den Händen, von Jungfrauen und Greisen umgeben nach dem Marsfelde, wo auf einem gewaltigen Berge der Altar des Vaterlandes und ein Freiheitsbaum emporsteigt. Kinder, Frauen und Männer stimmen Chorgesänge an, das ganze Volk fällt ein, die Begeisterung schwillt immer mächtiger an, die Jünglinge ziehen ihre Schwerter, die Greise segnen die Waffen, die Mädchen werfen ihre Blumen auf den Altar, die Mütter heben ihre Kinder hoch empor, Kanonen dröhnen, eine feurige Musik erschallt, der Ruf: Es lebe die Republik, erfüllt die Luft und bringt bis zum höchsten Wesen hinauf."

Davids Programm wurde ziemlich treu verwirklicht; an der Ausführung lag es daher nicht, wenn Pulverrauch und Trommellärm sich übermäßig bemerkbar machen, die Vernichtung des Atheismus, zu dessen Anfertigung Leinwand diente, einen theatralischen Eindruck übt. Von Paris verbreitete sich die Sitte patriotischer Feste in die Departements. Als Beispiel mag die Schilderung der Todtenfeier Marats in Bourg-Régéneré, dem alten Bourg-en-Bresse, 1793 genügen.[6]) Schwerlich trugen die Todtenfeste, die anderwärts abgehalten wurden, — und da Marat zu Ehren vierundvierzigtausend Monumente errichtet wurden, so mag ihre Zahl wohl gewaltig groß gewesen sein, — einen wesentlich verschiedenen Charakter; gewiß haben sie die Feier in Bourg-Régéneré an Glanz und revolutionärem Pompe nicht übertroffen.

„Ein Kanonenschuß weckt bei Tagesanbruch die Sansculotten und bringt Jedermann an den angewiesenen Posten. Hundert Mädchen mit Eichenkränzen umringen einen Wagen, auf welchem fünf ehrwürdige Greise, von fünfzehn Jungfrauen umschlungen und gestützt ruhen. Ein Bataillon bewaffneter Knaben, Gensdarmen und Husaren bilden die Schutzwache, die Behörden, die Patrioten und Jakobiner das Gefolge desselben. Mit dieser dem Alter geweihten Huldigung ist aber die Phantasie der Anordner noch lange nicht erschöpft. In einem zweiten Wagen werden die Segnungen der schöpferischen Natur vorgeführt, die Idylle der ländlichen Arbeit gepriesen. Dudelsacktöne klingen, Landleute an den Pflug gelehnt, ein Sansculotte, Weizenähren in der einen, die tricolore Fahne in der anderen Hand, fordern vom Wagen herab das Volk zu munteren Gesängen auf. Ein anderes Bild schließt sich an: der Dämon des Föderalismus, an Ketten gebunden, Blut aus dem Munde speiend, das Ohr

den Einblasungen einer Giftschlange geöffnet. So zieht die Menge zu dem Ehrendenkmal Marats und von da in die Kirche, wo der Kuß der Sansculotten ertheilt, aus Todtenurnen auf Marats Andenken getrunken, dann getanzt und gesungen wird, bis wieder ein Kanonenschuß das Ende der Feier verkündet und das Volk in majestätischer Ruhe sich zurückzieht."

Man sieht, daß der Festapparat im Wesentlichen unverändert bleibt; immer und überall treten uns die Chöre der Kinder und Frauen, der Sänger und Musikanten entgegen, immer und überall wird das Fest in Form einer Prozession abgehalten, der Triumphwagen von Mädchen eskortirt, immer und überall kommen dieselben Dekorationen und Schlußceremonien zur Anwendung. Einzelne Aeußerlichkeiten werden allerdings der Antike abgelauscht, freilich mehr wie man es auf dem Theater zu sehen gewohnt war, als wie es der historischen Wahrheit entspricht; nebenher geht aber ein entschieden sentimentaler Zug, die Sehnsucht nach der reinen Urnatur, ein Nachklang der Empfindelei Rousseaus; das Ganze endlich trägt stets einen militärischen Anstrich, geradeso wie sich auch in der Tracht der Revolutionsperiode der Rückgang zur einfachen, ursprünglichen Natürlichkeit und die Freude am Soldatenmäßigen kreuzen. Kein Zweifel, daß die Revolutionsfeste die Einbildungskraft erhitzten, die Leidenschaften aufregten, Theilnehmer und Zuschauer berauschten. Insofern kann man von ihrer ästhetischen Wirkung sprechen; eine wahrhaft künstlerische Bedeutung haben sie aber deshalb noch nicht gewonnen. In Tagen politischer Stürme verleiht man unwillkürlich der inneren Unruhe, der Exaltation der Gefühle auch einen äußeren Ausdruck. Die außerordentlichen Vorgänge müssen doch äußerlich angedeutet, die persönliche Stellung zu den Ereignissen auch dem Auge sichtbar gemacht werden. Die Lockerung der Verhältnisse ruft nach Symbolen, die veränderte Stimmung lockt zu sinnlichen Kundgebungen. Die Tracht wird sprechender, die Bewegung und Haltung ungebundener, die Lust des Einzelnen, aus den gewohnten Schranken herauszutreten, der augenblicklichen Empfindung freien Lauf zu lassen, größer. Gerade so durchbrechen auch die revolutionären Feste die hergebrachten Geleise, reihen die schärfsten Contraste an einander und führen die Steigerung des Effektes bis zur äußersten Grenze, im richtigen Verständnisse, daß das ohne-

hin aufgeregte Volk nur durch starke Reizmittel gehoben und gepackt wird, diesem auch das Theatralische natürlich erscheint.

Die geschlossene Welt der Kunst, welche zu ihrer Entwickelung reifer Gedanken und durchsichtiger Formen bedarf, in dem mit stofflichen Interessen gemischten Pathos eine zweifelhafte Förderung findet, verdankt den revolutionären Festen keinen nennenswerthen Gewinn. Sie boten dem einzelnen Künstler einen erwünschten Anlaß, seine Gewandtheit im Arrangiren und Gruppiren zu zeigen, sie beschäftigten die Bildhauer und gestatteten ihnen das sichere Auge und die kecke Hand zu probiren. Binnen der kurzgesteckten Frist von einigen Tagen große Gruppen, kolossale Statuen wenigstens scheinbar zu vollenden, ist eine nützliche Uebung, bei der Vergänglichkeit des Materiales — Gyps und Leinwand — freilich auch oft eine beklagenswerthe Kraftverschwendung. Ob wir übrigens viel daran verloren haben, daß z. B. die Statue der Natur, ganz und gar in ägyptischen Formen gehalten, nicht in Erz verewigt wurde, steht dahin; gewiß ist, daß durch die Sitte patriotischer Feste, durch die Vermengung aller Kunstgattungen bei denselben keineswegs eine neue Kunstepoche eingeweiht wurde.

Eine noch größere Enttäuschung harrt des Forschers, wenn er in der zuversichtlichen Hoffnung auf eine reiche Ausbeute den Carikaturenschatz der neunziger Jahre zu heben sich anschickt. Scheint doch kaum irgend ein anderes Zeitalter die Bedingungen zur Blüthe der Carikaturzeichnung in gleichem Grade zu besitzen wie die französische Revolutionsperiode: das lebendige politische Interesse, die unaufhörlichen Parteikämpfe, den raschen Wechsel des Sieges, die Ungebundenheit der Meinung und des Ausdruckes und endlich die in Künstlerkreisen verbreitete Ueberzeugung, daß sie gleichfalls berufen sind, für die Sache der Freiheit zu wirken. Es fehlte doch gewiß weder an Gegenständen für die Carikatur noch an der ätzenden Schärfe der Phantasie, um jene herauszugreifen und zu verkörpern. In welchem Maße rege politische Kämpfe die Kunst der Carikatur begünstigten, lehrt Englands Beispiel. Zu derselben Zeit, als in Frankreich die revolutionären Bewegungen sich vollziehen, steht in London die politische Carikatur in höchster Blüthe. Rowlandson, Sayer und vor Allen Gillray sind ihre Träger.[7]) Welche Fülle von Motiven weiß Gillray der irischen Union,

den ehelichen Trübungen des Prinzen von Wales, dem englisch-französischen Kriege, dem Streite zwischen Pitt und Fox zu entlocken! Man kann mitunter die Flüchtigkeit der Zeichnung, die Derbheit der Form geringer wünschen, die große Summe der Beischriften stört zuweilen die Deutlichkeit des Bildes, vor lauter Lesen kommt man nicht zum Sehen. Immer aber bleibt ein behaglicher Eindruck zurück, siegt die künstlerische Freiheit über die politische Tendenz und die bloße Parteisucht.

Unter ähnlichen Verhältnissen, wie sie zur Zeit der Revolution bestanden, errang auch in Frankreich später die Carikatur einen großen und wohlverdienten Erfolg. Vom polizeilichen Standpunkte unbedingt verwerflich, mit einer dauernden Staatsordnung unvereinbar, aufreizend und die Gewalt herausfordernd wie nur je eine Brandschrift, sind die Pariser Carikaturen in den ersten vier Jahren der Juliregierung doch bedeutsame Kunsterscheinungen, die Niemand, welcher die neuere französische Kunst gründlich begreifen will, unbeachtet lassen darf. Im Gegensatze zu den englischen Carikaturen holen sie gern pathetisch aus, und wissen dann nicht rechtzeitig in die humoristische Auffassung einzulenken. So ist z. B. Louis Philipp als Kain einfach ein nächtliches Schauergemälde. Oft liegt die größte Bedeutung in der Legende und erscheint das Bild nur als die Illustration des Wortwitzes z. B. in der Charge, wie Louis Philipp auch seinen Beitrag zur Subskription für Laffitte mit den Worten spendet: „Voilà cent sous, rendez-moi cinq francs," oder in dem Bilde, welches Mr. Thiers als Napoleon en miniature darstellt mit der Erklärung: „Mr. Thiers ainsi appellé parcequ'il ne fait pas la moitié d'un grand homme." Wenn aber auch die französischen Carikaturzeichner zuweilen die Grenze der Carikatur nach oben und unten überschreiten, bald zu ernst pathetisch auftreten, bald in die gemeine Denunziantenrolle fallen, so fehlt es doch auch nicht wieder an Beispielen, wo sie gerade durch den Anschlag eines humoristischen Tones eine mächtige Wirkung erzielen. Ein Bild allein sei angeführt, in welchem die Knebelung eines Aprilgefangenen durch die Mitglieder der parteiischen Pairskammer geschildert wird, mit der Unterschrift: „Vous avez la parole, expliquez-vous!" Die reichste Fundgrube für den wahren Bildwitz bot ihnen die Birne, die typisch gewordene Carikatur des Julikönigs.

Es mußte die Birne jedem Beschauer den Kopf und die Züge Louis Philipps verrathen, aber dennoch der Künstler das Recht behalten, vor Gericht die unmittelbare Porträtähnlichkeit bestreiten zu können. Die Gefahr zu umgehen, den Gerichten ein Schnippchen zu schlagen, wetteiferten die Zeichner in tausend geistreichen Einfällen, überboten sie sich in toller Laune. Kaum eine Variation läßt sich denken, die sie nicht angeschlagen und durchgeführt hätten, und wenn in einer Carikatur dargestellt wird, wie eine ehrsame Hausmeisterin jugendliche Genies, welche die Königsbirnen groß und klein an die Wand malen, mit den Worten verjagt: „Voulez vous aller faire vos ordures plus loin, polissons," so ist das eine treffliche Selbstpersiflage und gleichzeitig die giftigste Verspottung des Bürgerkönigs. Unerschöpflich sind sie auch im Parodiren bekannter Bilder. Leonardos Abendmahl, die Assumption, Belsazar u. s. w. werden benutzt, um der unerbittlichen Feindschaft gegen die monarchische Ordnung und ihren Vertreter den schärfsten Ausdruck zu geben.

Vergebens sucht man in den Sammlungen revolutionärer Carikaturen aus den Jahren 1790 bis 1795 nach ähnlichen Leistungen, obgleich kurz vor dem Ausbruch der Revolution die Carikaturen, welche die Moden, den amerikanischen Krieg, den Magnetismus, die Erfindung des Luftballons durch die Hechel zogen, eine glänzende Entwickelung des Bildwitzes versprachen. So lange noch der Kampf zwischen den drei Ständen, der Aristokratie, dem Klerus und dem tiers état unentschieden wogte, bewahrte die Phantasie noch eine gewisse Frische, die Darstellung den künstlerischen Anstand. Das „Gestern und Morgen" des dritten Standes — gestern mußte er sich die Last der Aristokratie und des Klerus auf die Schultern laden lassen, morgen wird er jenen die Rolle des Trägers überlassen, — das Begräbniß des „très-haut, très-puissant et très-magnifique clergé" und des Monseigneur des Albus u. s. w. sind artige Einfälle. Aber schon Mad. de Polignac, welche einen Wolf — den Wolf der Aristokratie — an ihrem Busen nährt, während ihr eigenes Kind verschmachtet, ist brutal, und trivial die Schilderung des Prälaten, der eine Abtei und ein Priorat erbricht, oder des Klerus, der unter eine Presse gebracht und seinen Reichthum von sich zu geben gezwungen wird. Die Brutalität und Trivialität der Carikaturen machen dann rasche Fortschritte.

Die Aufhebung der Klöster wird durch nackt obszöne Bilder verewigt, die Bulle des Papstes gegen die Angriffe auf die Kirche mit geringem Aufwande an Geist durch den Papst, der mit Seifenblasen (bulles de savon) sich unterhält, verspottet. Die mißlungene Flucht des Königs inspirirte einen Zeichner zu dem Bilde, die „Rückkehr der Schweinefamilie in den Stall," die Verhaftung der königlichen Familie gab Anlaß zu der Carikatur: die Menagerie im Temple. Marie Antoinette hier als Wölfin, ein anderes Mal als Pantherthier, ihre Kinder als Wolfsbrut kann man keine Satire, sondern nur einen rohen Schimpf nennen. Gerade so bettelarm an Witz übrigens wie die republikanische Partei erscheinen auch ihre Gegner. Die royalistischen Carikaturen auf Lafayette, Coco-Bailly, das aus einem Misthaufen hervorgegangene Ministerium Roland, die aufthauende Nation — sie ist aus hartgewordenem Unrath gebildet und wird von den Strahlen des Königthums verzehrt, — Ludwig XVI. im Käfig, eine Anspielung auf seine Unfreiheit u. s. w. zeichnen sich vor den revolutionären Spottbildern weder durch geistreicheren Inhalt, noch durch ein witzigeres Formenspiel aus.

Es fehlte eben rechts und links an der gesunden Grundlage für die Carikatur, die keineswegs in der bloßen Licenz ihre Wurzeln besitzt, vielmehr erst durch die Achtung der Gesetze öffentlicher Sittlichkeit auch für sich die volle Freiheit sich erobert. Die Carikaturenzeichner nach der Julirevolution vertraten die Rechte einer unterdrückten Partei und kämpften gegen einen mächtigen Feind, dem sie nur die Rechte eines Usurpators einräumten. Je herber ihre Angriffe, desto bewunderungswürdiger ihr Muth, da sie keineswegs auf Straflosigkeit rechnen durften; außerdem verloren sie nicht die Hoffnung auf den schließlichen Sieg, und hielten sich auf diese Weise den Zugang zu einer humoristischen Auffassung offen. Vollends Gillray schloß sich niemals so blind einer politischen Partei an, daß er sich darüber seine künstlerische Freiheit verkümmert, er haßte niemals Fox so blind, daß er auf die Verspottung Pitts verzichtet hätte. Während der französischen Revolution wüthete die Carikatur gegen einen ohnmächtigen, wehrlosen Feind, sie theilte Schläge aus, ohne das Recht der Gegenwehr anzuerkennen. Diese Brutalität macht die im Interesse der terroristischen Partei gezeichneten

Spottbilder ungenießbar. Es bezeichnet die Unfreiheit, welche damals herrschte, daß sich schon unter den Zeitgenossen die Sage ausbilden konnte, ein Carikaturzeichner, Namens Hercy, habe die Kühnheit Robespierre zu verspotten, unter der Guillotine gebüßt.

Nicht der Inhalt der revolutionären Carikaturen allein erscheint übrigens tadelnswerth, auch die rein formellen Eigenschaften verdienen geringes Lob. Kaum ein Spottbild kann genannt werden, welches künstlerisch durchgeführt wäre, aus der Zeichnung und nicht aus der Unterschrift das größere Interesse schöpfte. Das ist um so auffallender, als sich namentlich der Conventsregierung ästhetische Aspirationen keineswegs absprechen lassen. Häufiger als man gewöhnlich annimmt, beschäftigte sich die letztere mit künstlerischen Angelegenheiten. Eine lange Reihe von öffentlichen Denkmälern wurde 1793 dekretirt; ein Monument sollte für die Kämpfer des 10. August errichtet, auf verschiedenen Plätzen in Paris Statuen der Freiheit, des Volkes, der Natur und der Philosophie aufgestellt, ein Tempel der Egalité gebaut werden. An die Maler erging die Aufforderung, nach ihrer freien Wahl die hervorragendsten Ereignisse der Revolution zu verherrlichen, den Bildhauern wurden Entwürfe zu republikanischen Bronze- und Marmordenkmälern aufgetragen. Das geschah unter dem Drucke terroristischer Gewalt, zu einer Zeit, wo eigentlich alle menschlichen Empfindungen und idealen Regungen abgestorben schienen. Daraus kann man schließen, welche Hoffnungen man in den ersten Jahren revolutionärer Begeisterung hegte, welche Pläne man der Verwirklichung nahe glaubte.

Als Gossuin (26. Oct. 1792) im Convente den Antrag stellte, den tapferen Vertheidigern von Lille eine Ehrenfahne zu widmen, protestirte David gegen ein so vergängliches Geschenk. Nach dem Muster der Aegypter empfahl er eine Pyramide oder einen Obelisk von Granit zu Ehren der Liller Bürger und der gleich patriotischen Einwohner von Thionville zu errichten. Das Material zum Sockel und zu den Ornamenten sollte von den Trümmern der zerschlagenen Königsstatuen genommen werden.

Er schlug ferner die Prägung von Medaillen zum Andenken an die ruhmvolle Vertheidigung von Lille und Thionville vor und verlangte, daß Medaillen zur Erinnerung an alle vergangenen und künftigen Großthaten der Republik geschlagen würden. Gerade so verfuhren auch die Griechen und Römer,

welche durch historische Medaillen nicht allein das Gedächtniß großer Ereignisse und berühmter Männer lebendig erhielten, sondern gleichzeitig auch in jenen anschauliche Zeugnisse der künstlerischen Entwickelung besaßen. Und da Lille und Thionville halb zerstört sind, so wäre es am besten, die Städte nach einem neuen Plane wieder aufzubauen, welcher den patriotischen Künstlern reiche und wohlverdiente Beschäftigung verspräche. David sprach ganz im Sinne des Conventes, der von diesem Augenblicke an keinen anderen Berichterstatter in künstlerischen Angelegenheiten duldete, als David; er sprach aber auch vollständig nach dem Herzen seiner Fachgenossen, die mit ihm den Haß der vergangenen Kunst und die überspannte Hoffnung auf das unmittelbare Hereinbrechen des Messiasreiches theilten. Selbst die hergebrachte Arbeitsweise, so daß die Persönlichkeit des einzelnen Künstlers in seinen Werken den vollen Ausdruck findet, glaubten sie gegen die Vortheile der Association gefahrlos aufgeben zu können.

Achtzehn Bildhauer vereinigten sich (August 1791) zur Ausführung eines Riesendenkmales auf dem Marsfelde. Es sollte aus einer 170 Fuß hohen Triumphsäule bestehen, um welche sich neun Reliefbänder schlingen. Die Statue der Freiheit krönt die Säule, allegorische Bilder der Constitution zieren den Sockel, der überdieß von den Bildsäulen der vier um die Freiheit bestverdienten Philosophen umgeben war. An kühnen Projekten, an mannigfachen weitaussehenden Plänen fehlte es nicht, selbst den guten Willen der Machthaber und Künstler darf man nicht bezweifeln. Wenn trotzdem die Wirklichkeit der gehegten Erwartungen schlecht entsprach, Alles nur bei dem Vorsatze und den Entwürfen blieb, wenn man, ähnlich wie der Correspondent in Bertuchs Journal von der Mode, auch von der monumentalen Kunst während der Revolutionsjahre bis zum Beginne des Directoriums sagen muß: vacat, so lag die Schuld daran außer an anderen Umständen, wie dem Geldmangel und dem betäubenden Strudel der Ereignisse, die sich jagten und heute als fluchwürdig erscheinen ließen, was noch gestern die größte Begeisterung erregte, an der Unfähigkeit der Künstler, sich über die unmittelbare Gegenwart und ihre Tendenzen zu erheben.

Robespierre forderte in der Conventssitzung vom 28. December 1793 David auf, die Anordnung für die Apotheose des

jüngeren Barre, der in der Vendée unter den Streichen der Royalisten gefallen war, zu leiten. David willigte mit folgenden Worten ein: „Ich danke der gütigen Natur, daß sie mir einiges Talent verliehen hat, damit ich dasselbe zum Ruhm der Republik und ihrer Helden verwende, denn nur durch solchen Gebrauch gewinnt jenes einen Werth für mich.“ Patriotisch mag diese Hingabe sein, mit der Ruhe und dem feinen Formensinne eines idealisirenden Künstlers läßt sie sich aber schwer vereinigen. Am wenigsten kann dabei ein wahrer, aufrichtiger Cultus der Antike bestehen, welche eine solche unmittelbare Verherrlichung der Gegenwart als eine stoffliche Verunreinigung der künstlerischen Ideen angesehen hätte, von ihrem Jünger zunächst die Fähigkeit, sich über das blos Wirkliche zu erheben verlangt. Es war eben David und seinen Genossen während der Revolutionsjahre mit der Begeisterung für das Alterthum nicht Ernst; dagegen begrüßten sie in der That die Reproduktion der revolutionären Ereignisse als den dankbarsten Gegenstand künstlerischer Darstellung, und wenn sie nicht unter dem Einflusse vorgefaßter Theorien standen, lieferten sie harmlos Illustrationen und hielten, theilweise ohne es zu wissen und zu wollen, den naturalistischen Standpunkt fest.

Die Wachsfiguren kamen in die Mode.[8]) Curtius oder wie er ursprünglich hieß, Kreutz, eröffnete auf dem Boulevard du Temple ein Cabinet, in welchem alle Berühmtheiten des Tages mit schauderhafter Naturwahrheit in Wachs abgebildet waren: Voltaire und Rousseau, Necker und Franklin, der sterbende Mirabeau und Robespierre. Ihn übertraf noch Orsy im Palais Egalité, indem er Gruppen in Lebensgröße: die Ermordung Lepelletiers oder Marats darstellend, aus Wachs fertigte. Wachsbüsten gehörten auch zu dem gewöhnlichen revolutionären Festapparate und wurden im feierlichen Umzuge als Trophäen getragen. Wie auf dem Gebiete der Plastik die Wachsmasken, so spukte im Kreise der Malerei der Physionotrace, ein von Chrétien erfundenes Instrument, mit dessen Hilfe auf mechanischem Wege durchaus treue Porträts hergestellt werden konnten. Für diese trockenen und geschmacklosen Arbeiten darf man nun freilich nicht den Künstlern die Verantwortung aufbürden; sie würden aber schwerlich ihr Schmarotzerdasein gefristet haben, wenn sie nicht die Gunst der allgemeinen Kunst-

richtung genossen hätten. In der That gehen auch zahlreiche ernste Künstler mit sichtlicher Vorliebe an die Illustration der Tagesbegebenheiten und fassen dieselben so geschickt und lebendig auf, daß man deutlich fühlt, sie finden sich in diesem Kreise vollkommen heimisch. Der Chronist der französischen Revolution kann kaum einen Vorfall nennen, der nicht auch im Bilde nachzuweisen wäre. Die bekanntesten Bilder dieser Art, die Radirungen des Duplessis-Bertaux, des „modernen Callot", sind nicht immer die besten; Swebach des Fontaines Schilderungen aus den Revolutionskriegen verdienen entschieden den Vorzug und auch sonst stößt man nicht selten auf einzelne Blätter, die einen frischen Blick und eine kecke Hand ihres Meisters verrathen. Immerhin darf der Schluß gezogen werden, die positive Seite der Revolutionskunst liege in diesen naiven Schilderungen des Selbsterlebten und unmittelbar Geschauten, keineswegs aber, wie es die revolutionäre Kunsttheorie wollte, in der Reproduktion der Antike. Die Einbildungskraft kann sich mit citirten Geistern vergnügen, die wirkliche Künstlerphantasie bedarf kräftigerer Nahrung. Ein Ueberblick der plastischen Leistungen während der Revolutionsjahre straft unsere Behauptung nicht Lügen. Wie ungleich gelungener erscheinen die Porträtbüsten Lepelletiers und Chaliers, die Statue Barnaves von Beauvallet, die Büste Goujons von Michalon, jene Vergniauds von Cartellier als die aufgedunsenen Sinnbilder abstrakter Begriffe, mit welchen sich sonst die Bildhauer plagten.

Selbst Jacques Louis David, der bereits vor der Revolution die antiken Geleise betreten hatte, unterbricht die eingeschlagene Richtung, wird in den Revolutionsjahren ein Illustrator in großem Stil, und huldigt dem früher verpönten Naturalismus. Auf die Horazier, den Tod des Sokrates, Brutus, auf Paris und Helena, die Werke der achtziger Jahre, folgen 1790 das Bild Ludwig XVI., welcher in der Nationalversammlung die künftige Constitution zu lieben und zu beobachten verspricht, dann der berühmte Schwur im Ballhause. Wenn hier die theatralische Haltung der einzelnen Figuren, die Einförmigkeit in der Zeichnung der Körper, die ursprünglich nackt angelegt waren und erst später in die Kleider gesteckt werden sollten, offenbaren, daß der Künstler noch nicht vollständig mit seiner Vergangenheit gebrochen hat und die Behauptung der

Enthusiasten erklärlich machen, David habe in seiner Ballhausszene patriotischen Schwung, das Studium der Antike mit lebendiger Naturwahrheit vereinigt, so zeigen Davids Werke aus dem Jahre 1793: Lepelletier auf dem Todtenbette, der ermordete Marat und der todte Barre seine gänzliche Hingabe an naturalistische Anschauungen. Insbesondere Marats Bild wirkt nicht allein durch die ungemilderte, bis zur äußersten Schärfe durchgeführte Wahrheit der Schilderung, sondern auch durch die ausschließliche Benutzung des Colorites als Ausdrucksmittel naturalistisch. „Das Volk verlangte den Ermordeten zurück, wollte die Züge des treuesten Freundes wiedersehen. Es rief mir zu: David, ergreife deinen Pinsel, räche Marat, auf daß die Feinde erbleichen, wenn sie die verstörten Züge des Mannes, der ein Opfer seiner Freiheitsliebe geworden ist, gewahren. Ich vernahm die Stimme des Volkes und gehorchte ihr." So sprach David in der Conventssitzung (14. Nov. 1793), als er das Bild des Ermordeten der Republik zum Geschenke darbot. Auf ein grausenerregendes Bild hatte er es abgesehen, in krasser Wahrheit wollte er das furchtbare Ende des Volkstribuns schildern, das Blut sollte zum Himmel schreien, die fahlen Züge des Ermordeten zur Rache auffordern. Seine Absicht gelang vollkommen. Nackter kann man das Schreckliche nicht darstellen, packender und treuer eine Gräuelszene nicht wiedergeben, als es David in seinem Bilde that. Wir befinden uns in der wirklichen Wohnung Marats. Die kahlen Wände, die ungehobelte Diele, der aus einer Kiste improvisirte Schreibtisch, Alles zeigt uns die Dürftigkeit, die Marat während seines Lebens zur Schau trug. In der Badewanne liegt der eben erst kalt gewordene Leichnam. Nur der nackte Oberkörper und der Kopf, mit einem schmutzigen Tuche umhüllt und auf die rechte Schulter gesunken, sind sichtbar; die eine Hand, auf den Deckel der Badewanne niedergefallen, hält noch krampfhaft ein Papier fest, der andere Arm hängt schlaff und todt auf die Erde herab. Der häßliche Kopf Marats, genau nach der Natur gezeichnet, erscheint noch widerlicher durch die halbgeschlossenen Augenlider, die im Todeskampfe verzogenen Mundwinkel. Die klaffende Wunde in der linken Brust, aus welcher Blut rinnt, bringt die Mordszene unmittelbar in die Erinnerung zurück. Wie der revolutionäre Fanatismus David zu der naturalistischen Auf-

fassung geführt hatte, so offenbarte er ihm das rechte Mittel, den in der bloßen Zeichnung gemein wirkenden Gegenstand künstlerisch zu heben. Ganz gegen seine frühere und spätere Gewohnheit greift hier David zum Colorit, um durch dessen Zauber die brutale Wirklichkeit zu mildern. Das Licht fällt seitwärts von oben auf den Leichnam, hebt Kopf und Brust kräftig hervor, während alle übrigen Theile des Bildes in der Dämmerung bleiben. Selbst in der Färbung des Fleisches steht das Bild unter Davids Werken einzig da, als ob David niemals sein malerisches Ideal in colorirten Reliefs erblickt hätte. Mit Recht findet Davids Biograph in den revolutionären Bildern desselben eine „Rückkehr zur Naivität" und erkennt in ihnen als die wichtigsten Eigenschaften des Künstlers „energische Wahrheit und Fülle des Ausdruckes" ausgeprägt, wie denn überhaupt Davids Marat vortrefflich sich eignet, sowohl das gangbare Urtheil über des Mannes Stellung und kunsthistorische Bedeutung zu berichtigen, als auch den unmittelbaren Einfluß der Revolution auf die Kunst genauer zu bestimmen und fester zu begrenzen. Er darf nicht abgeleugnet werden, er zeigt sich aber nicht in dem wiedererwachten Cultus der Antike, sondern in dem überraschend plötzlichen Auftauchen eines naturalistischen Elementes. Das letztere hält nicht vor, die Antike macht sich als Muster in Mode und Kunst scheinbar ausschließlich geltend, doch erst nachdem die Schrecken der Revolution gebannt sind, nach den Tagen des Thermidors und besonders seit dem Beginne des Directoriums.

Die Zeitgenossen wissen nicht genug von der Lebenslust und dem schrankenlosen Genußtriebe zu erzählen, welcher sich der Franzosen nach dem Untergange der Terroristenpartei bemächtigte. Der Patriotismus, in Wahrheit auf die Unterdrückung jeder menschlichen Regung hinauslaufend und den Verzicht auf alle persönliche Freiheit bedeutend, wurde nur als eine unerträgliche Last empfunden und kurzweg verbannt. Die Jugend, die Weiber, die Vergnügungssüchtigen, die Freunde des fröhlichen privaten Daseins, Alle erhoben sich, um ihre Rechte geltend zu machen. Mit derselben Leidenschaft, mit welcher man kurz vorher alle Kräfte dem Gemeinwesen widmete und die Hingabe an die Republik als den einzig wahren Lebenszweck empfahl, wurde jetzt dem „Plaisir" gehuldigt. Le peuple s'amuse

kann man den Jahren nach dem Thermidor als Motto voransetzen. Das Volk will sich unterhalten, um jeden Preis, auf jede Art. Paris tanzt, Paris besucht die Komödie, Paris spielt, Paris liebt. Die materielle Noth ist groß: um so triftigeren Grund hat man, sich zu zerstreuen und sich zu betäuben. Die finanziellen Wirren steigen, die Entwerthung der Assignaten nimmt zu: um so leichteren Sinnes kann man sie losschlagen. Die Regierung wird immer schwächer und verächtlicher; um so geringere Ursache hat man, sich um den Staat zu kümmern, höchstens daß man sich auf Kosten desselben, so lange es geht, vergnügt. Die Erinnerungen an die Annehmlichkeiten der guten alten Zeit werden wieder lebendig, die Salons öffnen sich, die Frauen werden wieder beachtet. Aber nicht ungestraft hatten die Menschen die Zeit des Schreckensregimentes durchgemacht. Ein brutaler Zug klebt ihnen auch nach dem Thermidor an; gewaltsüchtig, unduldsam treten sie auf, auch wenn es sich um das bloße Privatvergnügen handelt; sie möchten jetzt die ganze Welt zur Berauschung der Sinne zwingen, wie sie dieselbe zuvor zur republikanischen Tugend, zu politischem Hasse nöthigen wollten. Die lange Enthaltsamkeit lockte nicht allein zu Uebertreibungen — man konnte sich nicht hastig und tief genug in den Wirbel des Genusses stürzen — sie stumpfte auch die feineren Empfindungen ab, und verwischte, den Begriff der Egalité auf das ästhetische Gebiet übertragend, die Unterschiede zwischen dem Anständigen, Anmuthigen, Formschönen und dem Frivolen, Derben, Auffallenden und Schreienden.

Im modischen Treiben offenbart sich am deutlichsten der Wechsel der Sitten und Anschauungen. Man glaubt gewöhnlich, mit dem Worte Graecomanie den Charakter der ersteren ausreichend bestimmen zu können. Nun ist es zwar wahr, daß seit 1794 die Nachbildung der griechischen Tracht wiederholt empfohlen wurde, auch das modische Costume einzelne Züge der letzteren entlehnte. Man darf aber ebenso wenig behaupten, daß mit der Aufzählung der nach der Antike geformten Kleidertheile das Trachtenbild vollendet sei, als der Meinung huldigen, daß das Gräcisiren stets lautere ästhetische Wurzeln habe und erst im Verlaufe der Revolution geboren sei. Zunächst ist die männliche Tracht von jedem Anklange an die Antike frei zu sprechen. Wer die Kleidung der Muscadins oder Incroyables

gezeichnet hat, wollte, wie richtig bemerkt worden, im Namen der Buckligen Rache nehmen. Enge Pantalons, drei Westen über einander, die eine kürzer als die andere, ungeheure Cravatten, hinaufgezogene Rockkragen, die Haare gleich Hundeohren frisirt, ein mächtiger Knüppel in der Hand, bilden das Rezept zu einem stutzermäßigen Auftreten, oder wie ein gleichzeitiges Couplet den Incroyable schildert:

Le dos rond et l'habit carré,
Marchant quand son pantalon prête.
Si sa cravatte eut moins lié
Son col, son menton, sa figure,
Peut-être qu'il verrait que son pied
N'est pas dans la chaussure.[9])

Carl Vernet hat übrigens durch seine Carikatur auf die Incroyables 1797 die letzteren so bekannt gemacht, daß der Beweis, mit nachgeborenen Griechen hätten dieselben nichts gemein, wohl nicht geführt zu werden braucht.

In Bezug auf die Frauenkleidung geben die Modenjournale (Ende 1795) folgende Vorschriften: Unterröcke werden wo möglich gar nicht getragen, das aus feinem Linnenstoff gefertigte Kleid darf nur wenige Falten werfen, die dann nur vorwärts fallen, es wird stark ausgeschnitten, hoch, unmittelbar unter dem Busen gegürtet, rückwärts gegen die Schultern stark zusammengezogen, ist im Rücken schmal und rund geschnitten, und besitzt ganz kurze, gefütterte Aermel. Als im Jahre 1796 der Salon eröffnet wurde, richteten sich die Augen des Publikums weniger auf die aufgestellten Kunstwerke, als auf Madame Tallien, welche die günstige Gelegenheit benutzte, ihre eigene Person zu exponiren. Ihre Tracht beschreibt ein Correspondent des Bertuchschen Journales mit diesen Worten: „Das Costum der reizenden Cabarrus-Tallien war in der That sehr einfach: Eine weiße Musselindraperie, eine Tunika von neuestem Ausschnitte, nachlässig bedeutend über die schönen Formenumrisse geworfen, die sich überall so deutlich als möglich ausdrückten, eine schwarze Perücke, halb aufgekräuselt, als wenn vor einer Stunde ein Schwamm darüber geführt worden wäre und ein Shawl Couleur Fifi oder Scheuchgelb." Als das deutlichste Zeichen des klassischen Geschmackes in der Tracht gilt die kurze Taille. Diese ist aber keine Schöpfung des französischen Mode-

genius, sondern wurde aus England verpflanzt, wo sie bereits 1793, freilich in Verbindung mit den berüchtigten ventres postiches beliebt war. Uebertriebene höfische Devotion soll angeblich diese Mode begründet haben. Die Herzogin von York befand sich in gesegneten Umständen, ihr gleich zu scheinen, hielten alle Damen für loyale Pflicht. Gerade so wurden auch 1794 in Paris die Titusfrisuren unter den Royalisten heimisch, keineswegs aus reiner Formfreude, sondern weil man Ludwig XVI. mit dem Sohne Vespasians zu vergleichen liebte und der Tituskopf dann gleichsam ein politisches Programm vertrat.

Man lernt überhaupt den Gräcismus in der Tracht von einer unerwarteten Seite kennen, wenn man den Motiven, die ihn hervorriefen, den Umständen, die ihn begünstigten, nachforscht. Die Tanzwuth, welche gleichzeitig herrschte, übte nicht geringen Einfluß auf die Kleidung. Der Walzer triumphirte in Paris:

Walse! danse delicieuse,
La plus favorable à l'amour,
Où dans une étreinte amoureuse
J'osais embrasser le contour
Le doux contour d'un sein d'albâtre!

Ein offenes Geständniß, daß man im Walzer nur den sinnlichen Reiz liebte, liegt in diesen Versen vor, wie in der Definition des Tanzes, er sei dazu da „s'embrasser, se presser, s'entrelacer.“ Natürlich, daß man von der Kleidung Alles wegwarf, was den Tanzrausch hindern konnte, einer Tracht den Vorzug gab, welche die Sinne kitzelte. Selbst der leidenschaftlichste Gräcist, Amaury Duval, der den Männern Hut, Hosen und Stiefel verweigerte, nur ungern das Hemd zugestand, Tunika, Mantel und Sandalen für hinreichend zur Bekleidung des Mannes erklärte, weiß in der „Décade“ seine Costumereform nicht besser zu stützen, als indem er — die Gefallsucht der Frauen, ihren Dienst im Tempel der Sinnlichkeit anruft. Eine aufgeschürzte Tunika empfiehlt er auch den Frauen. „Diese wird durch die Aufschürzung nur graziöser. Hat Euch die Natur ein schön geformtes Bein gegeben, warum wolltet ihr diesen Reiz verbergen. Ihr seid nur dazu geschaffen, daß ihr gefallt, nehmet also eueren Vortheil wahr.“ 10) Der gangbaren Behauptung, das griechische Gewand bilde das Ideal der Frauentracht, kann man den richtigeren Satz entgegenstellen: die Nacktheit hielten

die Modegöttinen nach dem Thermidor für die schönste Kleidung. Die fleischfarbigen Tricots unter dem durchsichtigen Kleide, die Shawls, die bald blonden, bald schwarzen Perücken, die abenteuerlichen Hutformen, die grellen Farben schränken das griechische Element in der Frauentracht wesentlich ein, zeigen eine seltsame Mischung raffinirter Sinnlichkeit, mit Erinnerungen aus der „guten alten Zeit" als ihren wahren Typus.

Die Erinnerungen an die gute alte Zeit tauchen aber auch auf dem Gebiete der ernsten Kunst noch häufig auf. Zu nicht geringem Aerger der Jakobiner finden die Stiche nach Boilly, ganz und gar im Rococostile gehalten, großen Beifall und auch Prud'hons Bilder, theilweise sogar erst in unserem Jahrhunderte geschaffen, der Verherrlichung der Liebe und des Lebensgenusses gewidmet, beweisen, daß die künstlerischen Anschauungen, welche vor der Revolution in Ehren gehalten wurden, sich nicht gänzlich verloren.[11]) Wenn seinen Venusbildern eine französische Miene vorgeworfen, er im tadelnden Sinne mit Watteau verglichen wurde, ohne daß man an Prud'hons Talente zu mäkeln wagte, so lag darin nur das Eingeständniß, daß das Rococo im französischen Nationalcharakter tiefer haftet, als man gewöhnlich eingesteht. Auch die Wirkung, welche Gérards berühmtes Bild Amor und Psyche (1797) übte — die Frauen schminkten sich weiß, um der zarten Psyche ähnlich zu erscheinen, — versetzt uns in die Zeiten, in welchen man mit der Antike zu spielen und sie für die Künste der Koketterie zu verwerthen liebte. Die große Masse der Maler proklamirte allerdings das gediegene ernste Griechenthum als ihr Ideal. Aber auch hier darf daran erinnert werden, daß Regnault, Avril, Lebarbier, der vom Directoire die Einfuhr griechischer Modelle zur Auffrischung des Kunstgeschmackes verlangte, ihre Bildung dem Jahrzehnte vor der Revolution verdanken und auch David, als er nach längerer Pause seine Sabinerinnen malt, eigentlich nur zu dem Stile zurückkehrt, welchen er bereits vor der Revolution eingeschlagen hatte.

Erläuterungen und Belege.

Nähere Nachrichten über die Kunst während der französischen Revolution finden sich in folgenden Schriften:

Renouvier, histoire de l'art pendant la révolution. Paris 1863.

Challamel, histoire-musée de la république française. 2 tom. Paris 1858.

Edm. et Jules Goncourt, histoire de la société française pendant la révolution. Paris 1854.

Edm. et Jules Goncourt, histoire de la société française pendant le directoire. Paris 1855.

L. Courajod, Alexandre Lenoir, son journal et le musée des monuments français. 2 tom. Paris 1878.

Mercier, Paris pendant la révolution, nouvelle édition. 2 tom. Paris 1862.

Le Moniteur Universel, (réimpression de l'ancien Moniteur). Paris 1840.

Bertuch und Kraus, Journal des Luxus und der Moden. Weimar 1789—1799.

London und Paris. (Zeitschrift.) Weimar 1798 u. f.

1) Jacques Louis David. Der Brief des Minister Roland, in welchem er dem Künstler eine freie Wohnung im Louvre zusagt, steht im Moniteur, 22. Oct. 1792 (Réimpr. XIV. p. 263). Man möchte an eine feine Ironie des Ministers glauben, wenn er, nachdem er die Bedeutung des Museums pomphaft geschildert — „ce Muséum doit être le développement des grandes richesses que possède la nation" —, das Beispiel der Griechen angerufen, am Schlusse folgende Consequenz zieht: „Vous demandez, monsieur, le logement qu'occupe un orfèvre; vous êtes peintre, vous avez une célébrité acquise; vous avez concouru à l'accroissement du Muséum, la patrie a droit d'exiger de grandes choses de vous: je vous accorde donc le logement qu'occupe aux galeries M. Menière, orfèvre."

2) Die Wandelbarkeit des Urtheiles über die künstlerische Bedeutung der französischen Revolution bezeugt am besten Mr. Quatremère de Quincy, der 1791 versichert: „le régne de la

liberté doit ouvrir aux arts une carrière nouvelle," und 1815 als Sekretär der königlichen Kunstakademie von der Revolutionskunst behauptete: „On essayerait inutilement, pour la gloire de l'artiste comme pour l'histoire des arts de cette époque, de retrouver quelques traces. Les années de la révolution marquèrent une déplorable intervalle dans la région des beaux-arts.

3) Abbildungen antikisirender Bauten aus den achtziger Jahren gibt die Description de Paris et de ses édifices par Legrand et Landon. Paris 1808. Zahlreiche Proben antikisirender Geräthe liefert Bertuchs Modejournal bereits in seinen ersten Jahrgängen.

4) Zwei Jahre später tauchten im Salon zum ersten Male auch wieder Gemälde, welche historische, nicht antike Gegenstände behandeln, sporadisch auf, z. B. ein Abälard und Heloise; Heinrich IV.; Madem. Lavalière wird von Ludwig XIV. überrascht; Jacob Molay, Duguesclin u. s. w. Das Verdienst, das Auge der Künstler und Gelehrten wieder auf die nationale Geschichte zurückgelenkt zu haben, gebührt in erster Linie Alexander Lenoir, welcher in dem verlassenen Kloster Petits Augustins die von der Revolution preisgegebenen Denkmäler sammelte. Aus Lenoirs Tagebuch lernt man am besten den Umfang des revolutionären Zerstörungsfiebers und die vollkommene Hohlheit der Phrase von der kunstfreundlichen Gesinnung der Revolutionsmänner kennen. Vom Beginne der Conventsherrschaft bis zum Thermidor wurde auf dem Kunstgebiete nur barbarisch zerstört, nichts aufgebaut.

5) Das Bild des in den Genius der Freiheit verwandelten h. Nicolaus aus d. J. 1793 kann bei Challamel I, 502 nachgesehen werden.

6) Die Todtenfeier Marats im Bourg-Régéneré beschreibt ausführlich Challamel I, 449.

7) Gillrays Carikaturen sind uns durch den Nachdruck in der Zeitschrift London und Paris zugänglich gemacht worden.

8) Schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nahm Antoine Benoist Gesichtsmasken ab und zog den Wachspuppen Kleider an. Curtius, welcher 1778 auf dem Boulevard du Temple sein Wachsfigurencabinet eröffnete, erweiterte eigentlich nur den Geschäftskreis der Wachsbildner. Auch Verbrecher wurden außer den Tageshelden nun öffentlich ausgestellt, die attestirten Originalkleider z. B. Friedrich des Großen, erworben, die Einzelfiguren zu Gruppen vereinigt. Das Cabinet des Curtius erbte seine Nichte Mad. Tussand, welche dann 1802 ein neues Cabinet in London gründete. Das Cabinet des Curtius auf dem Boulevard du Temple bestand noch in den dreißiger Jahren, allerdings in herabgekommenem Zustande. Die Puppen wurden ad libitum umgekleidet.

9) Das Couplet über die Incroyables steht in Bertuchs Modejournal 1797 I, 95.

10) Ueber die Kleiderreform, welche er in der décade philosophique vorschlug vgl. Renouvier p. 470 und Bertuchs Modejournal 1795 II, 372.

11) Ueber Prud'hon handelt ausführlich Renouvier p. 91—122. Die Brüder Goncourt veröffentlichten über ihn in ihrer bekannten Manier eine Étude. Paris 1861. Zahlreiche Studien über Prud'hon wurden in der ersten und zweiten Serie der Gaz. d. b. arts publizirt.

17.

Die Wege und Ziele der gegenwärtigen Kunst.

Nichts ist so häufig als die Frage nach dem Werthe und nach der Bedeutung unserer Kunst, nichts so selten als die Uebereinstimmung in der Antwort. Bald eröffnet man derselben hoffnungsreiche Aussichten, bald spricht man von ihr mit gänzlicher Muthlosigkeit. Die Einen begrüßen in der gegenwärtigen Kunst den Beginn einer neuen mächtigen Blüthe, die Anderen behaupten ihr mühseliges Vegetiren, Jeder aber findet in einem anderen Umstande die Rechtfertigung seines Urtheiles. Einzelne Züge des modernen Kunstlebens wecken in der That einen guten Glauben. Von der sittlich veredelnden Kraft künstlerischer Anschauungen sind wir inniger überzeugt, als die früheren Geschlechter, wenigstens grübeln wir mehr über den wohlthätigen Einfluß der Kunst auf das nationale Dasein. Wir zählen die eifrige Kunstpflege zu den wichtigsten Culturaufgaben des Staates und hegen von unseren Fürsten die Zuversicht, daß sie ihre Beziehungen zur Kunst anders auffassen als der alte Rath von Nürnberg, der vom Schwedenkönige Gustav V. um die Vermittelung bei dem Erwerbe von Kunstwerken angegangen, trocken erklärte, seine Sache sei die Handhabung der Gerechtigkeit und Obrigkeit, in allem Uebrigen möge man sich an die Kaufmannschaft wenden. Auch zur Klage, es werde zu wenig gebaut, gemeißelt oder gemalt, ist kein Grund vorhanden. Städte werden erweitert, ganze Stadttheile neu angelegt und den Architekten als freie Objekte überliefert, plastische Monumente steigen aller Orten empor, Museen für die Sammlung auch moderner Kunstwerke werden errichtet; selbst der Spielteufel ist ein Kunstmäcen geworden. Lotterien zum Besten von künstlerischen Unternehmungen, bei welchen wieder Kunstwerke Gewinnste abgeben, gehören keineswegs zu den Seltenheiten. An Anerkennung und Anregung scheint es demnach nicht zu fehlen.

Dennoch wollen die Klagen nicht verstummen, daß die Kunst keinen festen Halt in unserem Bewußtsein besitze, daß sie von steten Gefahren bedroht sei und die Gewähr eines gedeihlichen Fortschrittes keineswegs biete. Die Künstler häufen Vorwürfe auf das Publikum, welches dem Kunstgenusse nicht den wahren Ernst, die reine Weihe entgegenbringe, sich gerade gegen die gediegensten Schöpfungen gleichgiltig verhalte, die Meister vergesse, die Jünger nicht aufmuntere; aus den Volkskreisen schallt die Gegenanklage heraus, die Künstler halten sich von den markigen Interessen der Nation fern, leben eigenwillig in einer besonderen Welt, von der man weder daß sie schön, noch daß sie lebendig sei, behaupten kann. Wer trägt die Schuld? Wenn man auf die Künstler hört, ganz allein der prosaische, durch und durch nüchterne, auf den Erwerb lediglich bedachte Geist der Zeit, der immer mächtigere Amerikanismus, welcher die Muße des Kunstgenusses als Zeitverderb verdammt, im athemlosen Jagen und Rennen des Lebens Ziel erkennt. Und horcht man auf die Volksstimme, ausschließlich die Künstler, welche die Fähigkeit, uns anzuziehen und zu sich empor zu heben verloren haben.

Man kann es den Laien kaum verargen, daß sie mit einem gewissen Mißtrauen das künstlerische Treiben der Gegenwart betrachten und kleinmüthig in die Zukunft blicken. Sind sie doch in den letzten Jahren eigentlich nur an arg bitteren Täuschungen reicher geworden. Fest begründet erschien noch vor einem halben Menschenalter die Herrschaft des Idealismus in Deutschland; als unerschütterlich wurde die Grundlage der belgischen Kunst gepriesen, denn sie wurzelte in der politischen Nationalität des Volkes, feierte mit der belgischen Freiheit denselben Geburtstag; überaus fruchtbar und entwickelungsfähig galt die französische Kunst, bei welcher Formen- und Farbenreiz mit einer lebendigen Auffassung, mit dramatischem Interesse Hand in Hand ging. Man konnte höchstens darüber streiten, welcher Kunstweise die Palme gebühre; daß wir aber an der Schwelle des Messiasreiches stehen, wenn nicht gar schon das Innere desselben betreten haben, bezweifelte kein Verständiger. Und jetzt? Von der idealistischen Kunst in Deutschland wird höchstens noch rühmlich gesprochen, ihr thatsächlich eine heimische Stätte zu bereiten, daran denkt Niemand; die belgischen Künstler sind rathlos, ob

sie von Paris oder von Deutschland ihre Inspirationen holen sollen; in Frankreich aber hat derselbe Giftstoff, welcher die geselligen Verhältnisse zerstört, das Theater und die schöne Litteratur verpestet, auch die bildenden Künste bereits ergriffen, in den beliebten Bildern eines Baudry, Cabanel, Gérome u. A. die Demimonde auch in der Malerei triumphirend den Einzug gehalten.

Der Tod hat vor einem halben Menschenalter im Laufe weniger Jahre eine reiche Beute gehalten. Rietschel, Cornelius, Delaroche, Delacroix, Horace Vernet, Ary Scheffer, Ingres, die Träger der stolzesten Namen, die Männer, auf deren Wirken wir am meisten bauten, sind rasch nach einander von uns geschieden. Es wäre unbillig, unmittelbaren Ersatz für diese Verluste zu fordern. Die Natur kann nicht jeden Tag einen großen Mann schaffen. Wohl aber durften wir ein Anknüpfen an ihre Thätigkeit, ein Weitergehen auf dem von ihnen gebahnten Wege hoffen, waren wir nicht darauf vorbereitet, daß das jüngere Geschlecht so unbedingt sich von allen Traditionen lossagen, in so schroffem Gegensatze sich bewegen werde. Es scheint fast, als ob auch die Kunst sich den schlimmen Einflüssen nicht völlig entziehen könnte, welche unser ganzes Leben bedrohen und das Dasein so wenig erfreulich machen. Wie wir in den Kreisen des öffentlichen Lebens zwar viele Ansätze zum Besseren, aber keine durchschlagende Kraft, bald verkehrte Ziele, bald untaugliche Mittel gewahren, wie überall die Furcht jede energische Thätigkeit hemmt, ein halbes Wollen und Können gebärt, die Zaghaftigkeit uns aus den schwankenden Zuständen zu nichts Festem und Gewissem kommen läßt, die Ueberzeugung von der Unhaltbarkeit der herrschenden Zustände gerade nur so stark ist, wie die Sorge, sie trotzdem zu conserviren, so tritt uns auch in der Welt der Künstler der Mangel an Sicherheit, an einem klaren und einheitlichen Ziele in bedenklicher Weise entgegen. Die Verwunderung, daß man von dem Künstler verlangt, in einer Welt der Buckligen allein gerade zu stehen und schlanke Gestalten zu schaffen, ist noch lange nicht das Schlimmste, was man als Antwort auf die Klage über die trüben Kunstverhältnisse der Gegenwart hört. Schlimmer ist die Resignation auf jeglichen Kunstgenuß, die man in weiten Kreisen antrifft, sogar sophistisch zu rechtfertigen sucht.

In den früheren Weltaltern durfte wohl die Kunst auf Geltung und Ansehen den Anspruch erheben. Wir, die über den sinnlich naiven Standpunkt hinaus sind, können füglich derselben entbehren. Wie das Symbol zurücktritt, wenn sich der unmittelbare Begriff einstellt, die Zeichensprache unnütz wird, sobald das Wort gefunden ist, so verliert auch die Kunst, die scheinbare Vergeistigung des Natürlichen, den Werth, wenn wir den Geist selbst in seiner Tiefe erfassen. Man vergißt nur dabei, daß eine Entäußerung der Kunst dem Verzichte auf die Phantasiethätigkeit gleichkomme, daß der letztere aber einfach ebenso unmöglich sei, als wenn wir dem Empfinden und Wollen entsagen wollten. Die Phantasie ist an unsere Natur gebunden, ein unveräußerliches, unzerstörbares Seelenorgan, ganz abgesehen davon, daß man das Salz von unserer geistigen Nahrung streichen würde, wenn man die Phantasie aus der Reihe der thätigen Seelenkräfte ausmerzte. Müssen denn aber auch stets die bildenden Künste blühen und getrieben werden, wenn es sich um die Befriedigung unserer Kunsttriebe, um die Bethätigung der Phantasie handelt? Die alten Orientalen, die Aegypter miteingeschlossen, fühlten sich, so lautet die vorsichtigere Meinung, durch architektonische Werke befriedigt. Den Griechen war die plastische Kunst vorzugsweise an das Herz gewachsen, in den späteren Jahrhunderten herrschte die Malerei, für unsere Zeit erscheint die Musik als die dominirende Kunst, welche wir am besten verstehen, am unmittelbarsten genießen, in welcher wir unsere Empfindungen, den ganzen Gehalt unseres Lebens am reinsten verkörpert finden. Auf eine Abdankung des Auges zu Gunsten des Ohres zielt diese weit verbreitete, übrigens schon historisch unhaltbare Ansicht.

Irrthümlich behauptet man, einer so großen Gunst wie heutzutage hätte sich die Musik in keinem früheren Zeitalter erfreut, eine so große Macht wie jetzt noch niemals entwickelt. Es ist wahr: keine Kunst kann sich mit ihr in der unmittelbaren Wirkung, in der Tiefe des ersten Eindruckes messen. Dieses Aufjauchzen unserer ganzen Natur, diesen Schmelz der Stimmung, dieses Auflodern des leidenschaftlichen Gefühles, diese unwiderstehliche Lust jetzt zu weinen, dann zu lachen, wecken nicht die bildenden Künste. Kaum die Poesie vermag die Tonleiter der Empfindungen von zarter Freude bis zum aufbrausen-

den Schmerz so rasch und so rein in uns zum Anklange zu bringen, als die Musik. Die Gewalt der Musik, die für den Augenblick des Anhörens nicht groß und zündend genug gedacht werden kann, findet aber ihre Schranken in der geringen Dauer ihrer Wirkung. Wie das einzelne Musikwerk, sobald die sinnlichen Töne verhallt sind, zu leben aufhört, und erst durch eine neue Aufführung wieder zu vollem Dasein gelangt, so erscheinen die musikalischen Schöpfungen älterer Perioden überhaupt, die sich nicht dem unmittelbaren Genusse darbieten, todt. Und selbst wenn wir sie uns versinnlichen könnten, würden wir sie als unbedeutend und wenig sagend verurtheilen, da die Voraussetzung des Verständnisses, die gleichartige Empfindungsweise mangelt. Weder das anhörende Publikum, noch die ausführenden Künstler stehen mehr in ungetrübter Uebereinstimmung mit dem Componisten. Wenigstens von den ausführenden Sängern und Künstlern muß aber die letztere unbedingt gefordert werden. Sie sind nämlich nicht etwa wie die Kupferstecher bloße Reproduzenten, sondern Mitschöpfer des musikalischen Werkes, welches erst durch sie die vollkommene Wirklichkeit erlangt. Im Gegensatze zur Poesie, deren Macht am längsten dem Zeitenwechsel widersteht, wirkt die Musik momentan am großartigsten, so daß sie stets alle früheren Leistungen vergessen, künftige höhere kaum ahnen läßt; sobald sich aber die Ausdrucksweise unserer Empfindungen verändert hat, verfällt sie der Schattenwelt und geht ihre Gewalt auf das Gemüth verloren.

Wir sind daher im Rechte, wenn wir von unserer Musik das Beste denken und sie höher halten, als alle früheren Leistungen; sie würde ja sonst aufhören, auf unsere Empfindungen Einfluß zu üben. Nur dürfen wir nicht vergessen, daß ältere Zeitalter das gleiche Recht besaßen und ausübten, daß auch ihnen die gerade herrschende musikalische Kunst als eine vollendete Offenbarung erschien, und auch übersehen sollen wir nicht, daß trotzdem die anderen Künste blühten. Die Musik und die bildenden Künste kreuzen sich nicht in ihren Wirkungen. Erfahren unsere inneren Empfindungen durch die Musik ihre künstlerische Verklärung, so wird dadurch das Bedürfniß, auch die äußere Gestalt, Alles was als Bild und Geformtes unsere Augen trifft, in vollkommener Reinheit zu schauen, nicht beseitigt, nicht erfüllt. Das Gleiche gilt von der Poesie. Auch

ihr glänzendster Aufschwung ersetzt nicht den Wohllaut der Formen und den sinnigen Reichthum des Schmuckes, den wir in unserer Behausung, in den Räumen, wo wir unsere Ideale bergen, zu erblicken wünschen, macht uns gegen die plastische und malerische Schönheit nicht gleichgültig. In der angeblich musikalischen oder poetischen Richtung unseres Zeitalters liegt also nicht das Hinderniß für die gedeihliche Entwickelung der bildenden Künste. Hemmen Schwierigkeiten ihren Weg, so müssen sie anderswo aufgesucht werden, zunächst in dem Emporkommen der Industrie, welche allerdings humane Zwecke fördert, aber durch die Massenproduktion und den Triumph der Mechanik die Herrschaft des Geistlosen und Formleeren begünstigt, dann noch in einem anderen Umstande. An alten Gedankenreihen wird gerüttelt, ohne daß die Grundlage neuer Anschauungen schon feststeht; der Ballast alter Ueberlieferungen droht uns zu Boden zu drücken, und dennoch können wir uns derselben nicht leicht entschlagen; mit allen früheren Weltaltern fühlen wir uns geistig verbunden, von jedem derselben sehen wir uns als Erben an und trotzdem dürfen und wollen wir auf Originalität und frische Selbständigkeit nicht verzichten.

Die Größe dieser Schwierigkeiten soll man nicht unterschätzen. Sie entziehen uns die einheitliche gesättigte Bildung, die Ruhe und Klarheit der Anschauungen. Zum trübseligen Verzichte auf die künstlerische Thätigkeit bewegen sie uns aber so lange nicht, als nicht bewiesen wird, daß die Natur alt und müde geworden, wie keine Riesen so auch keine Genies zu schaffen im Stande sei. Wir haben viel gewonnen, wenn wir nicht zu dem Glauben getrieben werden, daß unter der Herrschaft moderner Bildung jede künstlerisch angelegte Persönlichkeit nothwendig und grundsätzlich verderbe. Das Gegentheil beweist der Lebenslauf dreier Männer, die wir gleichzeitig auch als Reformatoren unserer Kunst begrüßen. In der Rettung unseres Glaubens an eine reine Kunst auch in unseren Tagen ruht vornehmlich die Bedeutung eines Asmus Jakob Carstens, eines Bartel Thorwaldsen und eines Karl Friedrich Schinkel. Sie sind trotz alledem und alledem große Künstler geworden, sie haben die Ungunst der Zeit und der Verhältnisse in herbster Weise erduldet, und blieben dennoch ihrem Genius treu, sie haben die höchsten Ziele der Kunst vor Augen gehabt, ja hohe Ziele auch erreicht. Wenn

es Carstens möglich wurde, rein aus sich heraus die wahren Aufgaben der Kunst zu erfassen und durch sein Beispiel zu begründen, wenn Thorwaldsen nur der eigenen Natur folgend als wiedergeborener Grieche unter uns wandeln konnte, wenn Schinkel inmitten einer bureaukratischen Umgebung und trotz aller amtlichen Abhaltungen den Künstler stets hoch zu halten und das reichste Phantasieleben zu entwickeln im Stande war, so haben wir keinen Grund an unserer Zeit und ihrer Befähigung zu künstlerischem Schaffen zu verzweifeln.

Noth, Sorge und Kummer umschwebten den armen Carstens von der Geburt an bis zu seinem vorzeitigen Tode. In St. Jürgen bei Schleswig 1754 geboren, starb er vierundvierzigjährig an einem Lungenleiden 1798 zu Rom. Die Armuth in der Jugend, der Kampf mit widerwärtigen Verhältnissen ist keineswegs das besondere Schicksal des „kleinen Holsteiners" gewesen. Er theilt das gleiche Los mit gar vielen Künstlern. Wenn wir aber z. B. in der allerliebsten Biographie des Bildhauers Ernst Rietschel von Oppermann, einer Schrift, die als Hausbuch nicht genug empfohlen werden kann, von den Trübungen der Kindheit, von den Mühsalen der Jünglingsjahre lesen, so bricht doch mitunter ein Sonnenstrahl des Humors durch. Der jüngere Meister hat eine schwere Schule erfahren, eine herbe Erziehung genossen, von seinem Ziele aber wurde er doch nicht dauernd abgelenkt. Bei Carstens dagegen lernt man eigentlich nur die Tücken des Schicksals kennen. Mit 17 Jahren finden wir ihn als Lehrling bei einem Küfer in Eckernförde. Mit dem leidenschaftlichen Eifer, aber auch mit der rathlosen Verworrenheit eines Autodidakten entwickelt er hier sein angeborenes Kunsttalent und bemüht sich die Lücken seiner Bildung auszufüllen. Als er sich endlich von dem niedrigen Gewerbe losreißt und zweiundzwanzigjährig die Akademie von Kopenhagen aufsucht, rückt er seinem Ziele kaum näher. Verkannt, gedemüthigt, von den Lehrern abgestoßen, vermag Carstens nur durch ein krampfhaftes Festhalten an seiner Künstlerbestimmung die Muthlosigkeit zu bannen. Er wird trotzig und setzt an der Akademie den Weg des Autodidakten fort. Kein Zweifel, daß dieser Trotz, die Unlust, mit Anderen zu gehen, die nicht immer berechtigte Forderung, seine Selbständigkeit unbedingt zu achten und seine Zwecke zu ehren, ihm die Fähigkeit verlieh,

mit den herrschenden Fehlern gründlich zu brechen und als Reformator aufzutreten; doch läßt sich die Vermuthung nicht einfach zur Seite weisen, daß Carstens, hätte es das Schicksal nur ein wenig besser mit ihm gemeint, noch größere Erfolge erzielt, eine noch mächtigere, und namentlich auch eine mehr dankbare Wirksamkeit entfaltet haben würde. Als „Skizzirer“ faßten ihn seine Kunstgenossen auf, nur im engen Fachkreise läßt sich sein Einfluß verspüren, der größeren Menge sind seine Werke, sogar sein Namen fremd geblieben und dennoch hat es zu allen Zeiten nur wenige Künstler gegeben, die so glücklich von der Natur begabt waren, Vollendetes zu schaffen und volksthümlich zu werden, wie Carstens. Denn seine Phantasie beherrschte das ganze Empfindungsleben von dem anmuthig Heiteren bis zum großartig Erhabenen, sein Formensinn war rein und glänzend, vollständig darnach angethan, in jedem Werke dem Beschauer eine wahre Augenweide vorzuführen.

Wäre er frühzeitiger nach Italien gekommen, — eine erste Reise 1783, mit der Unerfahrenheit eines Kindes angetreten, obgleich er damals schon beinahe dreißig Jahre zählte, führte ihn nur bis Mantua und zwang ihn zu rascher Umkehr, zur zweiten Reise setzte er 1792 den Fuß an, bereits den Todeskeim in der Brust — oder hätte ihn der Zufall in die Werkstätte eines Bildhauers gebracht, wer weiß, welche Wendung sein Schicksal und auch der Gang unserer Kunstentwickelung genommen hätte. Doch lassen wir das müßige Fragen und Rathen und halten wir uns an das, was Carstens wirklich gewirkt und angebahnt.

Den Nachdruck darf man bei Carstens nicht ausschließlich auf seine bekannte Vorliebe für die Antike legen. Zahlreiche Zeitgenossen theilten dieselben mit ihm. Ihn unterscheidet vorzugsweise ein vollendetes Verständniß des Plastischen, ein feines Gefühl für die einfache Formenschönheit. Gerade das letztere war, als er auftrat, der Kunst beinahe völlig abhanden gekommen. Die Zopfkünstler malten nicht schlecht, in einzelnen Fällen sogar vortrefflich. Sie hatten noch mannigfache Kunstgriffe und technische Recepte überliefert erhalten, die seitdem verloren gingen, ihre Bildung ruhte noch theilweise auf einer handwerksmäßigen Grundlage und durfte sich einer tüchtigen technischen Schule rühmen.

In diesem Punkte überragen sie das spätere Künstlergeschlecht, das gar nicht selten nur eine dilettantenhafte Erziehung genossen hat und sich für viel zu vornehm hält, als daß es sich mit dem leidigen Handwerk, wenn auch nur als Grundlage des künstlerischen Schaffens, abgeben könnte. Unausstehlich und widerlich wirkt die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts durch den Mangel an ernst wahrer Auffassung und durch die gezierten, verzwickten Formen, die sich weder naiv an die Wirklichkeit anschließen, noch von reinem idealem Sinne getragen auf die ewigen Grundformen menschlicher Erscheinungsweise zurückgehen. Dieses Uebel zu bekämpfen und zu beseitigen stand ein doppelter Weg offen. Man konnte den Gedankengehalt in den Kunstwerken stärken und vertiefen, schon an sich bedeutsame und anziehende Gegenstände zur Darstellung wählen, das Nationale und Volksthümliche betonen. Es wäre dadurch Ernst und Wahrheit in die Kunst gekommen, die Theilnahme weiterer Kreise, die gern am Stofflichen hängen bleiben, mehr nach dem Was als nach dem Wie der Schilderung fragen, gefesselt worden. Oder man setzte an die Stelle der conventionellen, flüchtigen und gezierten Typen wahrhaft ideale Formen, legte auf die Schönheit der Linien, die Vollendung der Gestalten den ausschließlichen Nachdruck. Dann mußte man freilich auf die unmittelbare Theilnahme des Volkes verzichten, warf aber in die engere Künstlerwelt selbst ein mächtiges Element der Bewegung und Entwickelung. Auch der erste Weg wurde frühzeitig versucht. Wir lesen in Wilhelm Tischbeins Biographie zum Jahre 1783: „Eins schwebte mir als würdiger Gegenstand vor, dessen Ausführung mir aber große Schwierigkeiten zu enthalten schien. Bilder, die auf den Geist der Deutschen wirkten, vaterländische Geschichten, wo Menschen von Edelmuth und Kraft Thaten vollbrachten, die würdig waren, als Muster zur Nachahmung im Bilde aufgestellt zu werden: solche Bilder, fühlte ich, müßte ich malen. Wenn ich mir auch selbst sagte, daß der Charakter hauptsächlich durch das Wort und die lebendige That gebildet wird, so hatte ich doch die feste Ueberzeuzeugung, daß auch Bilder dazu beitragen könnten, die sich ebenso der Phantasie einprägen, wie das Wort dem Verstande; und wirkt nicht die Phantasie oft ebensoviel im Leben wie der Verstand?" Bei dem bloßen Vorsatze blieb es nicht. Tischbein

hatte schon früher eine Zeichnung zu Götz von Berlichingen entworfen, die den alten Bodmer entzückte, auf römischem Boden vollendete er den Conradin von Schwaben und beschloß auch den „Doctor Luther, wie er mit seinen Gegnern disputirt" zu malen. Tischbein wurde bald von dieser Richtung abgelenkt, nachmals aber brach sie sich desto ungestümer Bahn. Ruht nicht, was wir mit dem vornehmen Namen historische Malerei zu bezeichnen lieben, auf derselben patriotischen Grundlage, ist nicht das stoffliche Interesse dabei geradezu in unserem Urtheile entscheidend? Ungefähr dieselben Gedanken, welche Tischbein umwebten, mochten wohl Lessing bewegt haben, als er nach den Hussiten- und Reformationsbildern ausgriff. Für Lessing war es ein glücklicher Griff, er brachte dem Düsseldorfer Meister, dessen Phantasie doch sonst weder durch große Formenfülle noch durch prächtigen Farbenreichthum auffällig glänzt, weitragenden persönlichen Ruhm. Denn zu seiner Zeit war die Sehnsucht nach patriotischen Stoffen, packenden Motiven im Volke ganz allgemein geworden. Als Tischbein lebte, empfahlen bekannte Verhältnisse wie in der Poesie, so auch in den bildenden Künsten die Flucht aus der Wirklichkeit und ließen für die Correctur des Zopfgeschmackes, für die Reform der Kunst, nur den zweiten Weg offen.

Carstens schlug ihn ein. Selbstverständlich mußte er sich dabei des antiken Formengerüstes bedienen. Es gibt für uns seit Menschengedenken keinen anderen und keinen besseren Regulator des Kunstsinnes als die Antike; sie allein zeigt uns durchsichtige Gedanken und gediegene schöne Formen, die Uebereinstimmung mit ihr verleiht uns allein die volle Sicherheit, daß wir auf dem rechten Wege wandeln. Doch würde man irren, wenn man Carstens nur den antiquarischen Enthusiasmus, wie er zu seiner Zeit namentlich die französischen Künstler beherrschte, zuschriebe, oder ihn in seiner Begeisterung für die Antike für alles Andere blind und befangen darstellte. „Ich habe die Kunstausstellung auf der hiesigen französischen Akademie gesehen, schreibt er 1793 aus Rom an den preußischen Minister von Heinitz, aber gedankenlosere Malereien sind mir noch nicht vorgekommen. Es scheint diesen Künstlern nicht eingefallen zu sein, daß die Kunst eine Sprache der Empfindung ist, die da anhebt, wo der Ausdruck mit Worten aufhört. Alles Mechanische der Kunst

verstehen diese Männer sehr gut, und es scheint, als ständen sie in der Meinung, daß die Kunst darin bestehe. Alle Nebensachen sind oft sehr schön, die Hauptsache aber schlecht. Ein hingeworfener Helm, Pantoffel, ein Fetzen Gewand, das über einen Stuhl hängt, ist oft so schön, ja zum Angreifen natürlich, daß man wünschen sollte, der Künstler möchte nie etwas anderes machen. Die Alten, wahrhaftig große Maler, wandten allen Fleiß auf die Hauptsache und behandelten die Nebensachen so, daß sie Ersterer nicht schadeten." In demselben Briefe, von Richard Schöne nebst anderen Materialien zu der Biographie des Künstlers in dankenswerther Weise veröffentlicht, schildert Carstens auch seine Reise von Berlin nach Rom. Dürers Grablegung in Nürnberg, Holbeins Arbeiten in Basel gewinnen sein unbedingtes Lob. Das „sehenswürdigste in Absicht der Baukunst", was er in Mailand entdeckt, ist Filaretes Hospital, ein Backsteinbau, in dem sich bereits Gothik mit Renaissance mischt. „Alles an diesem großen weitläufigen Gebäude ist mit großer Weisheit gemacht. Ich habe mich nicht satt daran sehen können. Den Namen des Baumeisters, der wahrlich ein großer Mann war, habe ich nicht erfahren können. Wie ist doch in neuerer Zeit diese Kunst bis zum Kindischen, ja ekelhaften herabgesunken. Michael Angelo ist der Vater des schlechten Geschmackes in der Baukunst, der unter seinen Nachfolgern bis auf unsere Zeit sich immer verschlimmert hat. An den Werken der gothischen Baukunst erblickt man überall Genie. An den Werken der Neueren nur Regeln."

Die Antike war kein fremdes Gewand, in welches Carstens erst nachträglich und mechanisch seine Phantasiegebilde hüllt. Seine ganze Natur war plastisch angelegt, auch durch seine leisesten Empfindungen klingt jener unendliche Wohllaut, für welchen die Antike den höchsten und schönsten Ausdruck besitzt. Ihn führte innere Wahlverwandtschaft zur Antike, derselbe Grund, auf welchem auch Goethes Liebe zu Carstens ruht, und wir gehen schwerlich irre, wenn wir dieselben Verhältnisse, welche die bekannten Wandlungen des Dichters vom Götz und Werther zur Iphigenie erklären, auch für Carstens Entwickelung — natürlich im engeren, bescheideneren Kreise — maßgebend halten.

Carstens Werke, einfache Zeichnungen mit der Feder, der Kreide oder dem Röthel entworfen oder in Sepia ausgeführt,

zuweilen flüchtig gefärbt, blenden das Auge nicht. Auch die Gegenstände nehmen unser unmittelbares Interesse nur selten in Anspruch. Wir wissen zuviel von der griechischen Religion, als daß wir uns an den sinnlich frischen Mythen noch rein und naiv erfreuen könnten. Ueberdieß scheint Carstens nicht einmal stets die rechte Auswahl der Mythen zu treffen, mehr seine zufälligen Lesefrüchte im Auge zu halten, als die wirkliche Bedeutung der dargestellten Szenen. Auch gegen die Forderung, daß der Künstler selbständig schaffen solle, machte er nach den gangbaren Theorien arge Verstöße. Er holt seine Motive direkt aus den alten Schriftstellern, nicht etwa vorzugsweise aus Homer, sondern auch aus Hesiod, Lukian, Apollonius, von seiner Vorliebe für Ossian, von seinen bedenklichen allegorischen Neigungen ganz zu schweigen. Und dennoch wird Niemand im Angesichte seiner Werke noch diese und ähnliche Vorwürfe wagen. Sie treten nicht allein als selbständige Schöpfungen auf, sie wachsen förmlich, je länger man sie betrachtet, und erscheinen immer vollendeter, je öfter der Blick zu ihnen zurückkehrt. Sie sind einfach, verzichten auf die wirkungsvollsten künstlerischen Reize; aber diese Einfachheit ist nicht Armuth, folgt nicht aus unzulänglichen Mitteln. Man glaubt sich vielmehr überzeugt, jeder weitere Strich wäre überflüssig gewesen. Sie bieten uns zunächst keine greifbaren, schon stofflich anziehenden und bekannten Schilderungen; man bleibt aber nicht neugierig bei der Frage, was wohl hier vorgestellt sei, stehen. Aus den Formen baut sich der Inhalt auf, man versteht den Gedanken, auch wenn man sich über die Namen und die näheren persönlichen Eigenschaften der dargestellten Personen nicht gleich aus Lukian und Apollonius vollkommen unterrichten kann. Es haftet das Auge mit Freude an dem Wohllaut der Linien, noch ehe die Bedeutung des Gegenstandes klar geworden ist und nachdem es denselben begriffen hat, verweilt es wieder mit Vorliebe bei den schönen Formen.

Auf diese Eigenthümlichkeit der Werke Carstens muß der Hauptnachdruck gelegt werden. Er gab die Kunst sich selbst zurück. Kein Zweifel, daß ein höherer Grad der Lebendigkeit zu erreichen ist, als sie Carstens Zeichnungen athmen und daß auf anderem Wege die Theilnahme des Volkes für die künstlerischen Schöpfungen rascher und kräftiger geweckt werden kann. Es

bleibt aber die bis zur höchsten Täuschung getriebene Wahrheit, die glänzende Pracht und Mannigfaltigkeit der Schilderung, der Anruf des unmittelbaren Volksinteresses ein schlecht gesicherter Gewinn für die Kunst, so lange diese selbst in ihrem eigensten Reiche nicht frei herrscht, nicht die reine, ungetrübte Schönheit als ihr eigentliches Element erkannt hat. Der Künstler soll nicht etwa unpatriotisch wirken, absichtlich den Reizen der Wirklichkeit den Rücken kehren und sich in willkürlich ersonnenen Nebelgestalten seiner Einbildungskraft ergehen; ihm droht aber die Gefahr, in leidige Virtuosität zu verfallen, den Maßstab für das Große und Kleine zu verlieren, einer fremden Tendenz zu huldigen, wenn ihm Selbstachtung und Selbstgenügen unbekannte Ziele sind. Auf diese geraden Weges loszusteuern war besonders in einer Zeit nothwendig, welche, selbst nachdem sie ihrer falschen Richtung inne geworden war und den Werth der Antike für die Läuterung des Geschmackes erkannt hatte, doch sofort wieder sich auf Abwegen verlor, von der Nachahmung einzelner Aeußerlichkeiten, von der bloßen Aufnahme griechischer und römischer Persönlichkeiten in den Darstellungskreis das ganze Heil der Kunst erwartete.

Carstens war von einem gewaltigen, in der Künstlerwelt seiner Zeit kaum erhörten Stolze beseelt. Als er den bekannten Streit mit dem Minister von Heinitz über das Maß seiner amtlichen Verpflichtungen auszukämpfen hatte, schrieb er aus Rom an denselben: „Uebrigens muß ich Euer Excellenz sagen, daß ich nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit angehöre, die ein Recht hat, die höchst möglichste Ausbildung meiner Fähigkeiten von mir zu verlangen und mir ist es nie in den Sinn gekommen mich für eine Pension, die man mir auf einige Jahre zur Ausbildung meines Talentes schenkte, auf Zeitlebens zum Leibeigenen einer Akademie zu verdingen. Ich kann mich nur hier unter den besten Kunstwerken, die in der Welt sind, ausbilden und werde nach Kräften fortfahren mich mit meinen Arbeiten vor der Welt zu rechtfertigen. Lasse ich doch alle dortigen Vortheile fahren und ziehe ihnen die Armuth, eine ungewisse Zukunft und vielleicht ein kränkliches hülfloses Alter bei meinem schon jetzt kränklichen Körper vor, um meine Pflicht gegen die Menschheit und meinen Beruf zur Kunst zu erfüllen. Mir sind meine Fähigkeiten von Gott anvertraut.

Ich muß darüber ein gewissenhafter Haushalter sein. Damit wenn es heißt: thue Rechnung von deinem Haushalten, ich nicht sagen darf: Herr! ich habe das Pfund, so du mir vertrauet, in Berlin vergraben."

Aus diesen selbstbewußten Worten spricht ebensowenig wie aus den herben Urtheilen Carstens über seine Kunstgenossen eitler Hochmuth. Carstens durfte stolz auftreten und strenge sich äußern, da er mit sich selbst nicht minder strenge zu Gerichte ging und seinem Stolze, den er auch schaffend nicht bei Seite legte, die bedeutende Stellung in der Kunst verdankte. Er macht nach keiner Seite irgend ein Zugeständniß, er verschmähte jedes Reizmittel, durch welches man die Gunst des Publikums gewinnt, dessen Erwartungen spannt und dessen Urtheil vorweg gefangen nimmt. Keine schöne Einzelheit lockt uns, keine interessante, durch Neuheit oder Eigenthümlichkeit fesselnde Auffassung, kein Glanz und Prunk in der Schilderung, keine wunderbare Technik macht uns befangen. Jedes Werk tritt uns als ein fest in sich geschlossenes Ganze entgegen, gibt nur den einfachen Kern der Handlung oder der Situation, die verkörpert werden soll, schmucklos, ohne alles Beiwerk; aber gerade diese Nacktheit der Darstellung bildet die Größe seiner Werke, indem sie dem Künstler den Anlaß gab, die Gediegenheit seiner Gedanken, die vollendete Reinheit seiner Formen zu offenbaren. Es war ein stolzes Wort, das Carstens im Geiste unter jede seiner Zeichnungen schrieb: Mir genügt das Einfache und ich erreiche mit demselben mehr, als ihr anderen Alle mit euerem Aufputze und Flitter, das nur euere Schwächen decken soll. Es war aber auch ein wahres Wort. In der Kunst ist das Einfache das Schwerste und das Höchste. Zu jeder Zeit hätte das Festhalten an diesem Grundsatze Carstens zu einem bedeutenden Künstler erhoben, am Ende des achtzehnten Jahrhunderts wurde er dadurch zum Reformator, da der Sinn für das Einfache, für die selbständige Wirkung des Künstlerischen frei von allen Nebenabsichten dem Geschlechte am meisten abhanden gekommen war.

Carstens wird bekanntlich eine nicht gewöhnliche plastische Begabung beigelegt. Er hat sich selbst das eine und andere Mal praktisch in der plastischen Kunst versucht. Eine Skizze in Thon, Herkules und der Centaur, wurde, wie der Altensche

Katalog angibt, 1789 auf der Berliner akademischen Ausstellung von ihm vorgeführt und unter den Bewerbern für das Denkmal Friedrich des Großen 1789 finden wir auch seinen Namen. Er brachte 1791 ein Gypsmodell zur Ausstellung, und äußerte sich über seine Absichteu dabei in folgender Weise: „Ich habe mir vorgesetzt soviel von der persönlichen Aehnlichkeit und charakteristischen Eigenthümlichkeit dieses Helden auszudrücken, daß er auch in seiner antiken Umkleidung dennoch kenntlich sei, ohne daß dadurch die Größe und Reinheit der Formen, die in einem Monumente dieser Art wesentlich erfordert werden, hintenan zu setzen sei." Gar manche der Carstens'schen Zeichnungen sehen sich an, als wären sie ursprünglich plastisch gedacht und erst nachträglich auf das Papier gezeichnet worden, jedenfalls ließen sie sich leicht in die plastische Form übertragen, wie sie denn auch in der That Thorwaldsen mannigfach inspirirten. Der plastische Zug äußert sich in den geschlossenen Umrissen, in der Rhythmik der Bewegungen, in der klaren Deutlichkeit der einzelnen Formen. Als die glänzendsten Beispiele verdienen angeführt zu werden: Bacchus mit Amor, Ganymeds Entführung, die drei Parzen, die Geburt des Lichtes und vor allem die Gruppe der Nacht mit ihren Kindern: dem Schlafe und Tode im Schoße, deren anmuthige Schönheit und plastische Ruhe nur von wenigen Werken der neueren Kunst übertroffen wird. Aber noch in anderer Weise zeigt sich Carstens plastisch angelegte Natur.

Wenn man seine Thätigkeit überblickt, so fällt zuerst die Vielseitigkeit in der Wahl seiner Gegenstände auf. Die Alten, Dante, Milton, Ossian, Klopstock, Wieland und Goethe haben ihn gleichmäßig begeistert. Nur wenige Künstler können sich rühmen, einen so weiten Stoffkreis zu umfassen. Bei Carstens folgen unmittelbar aufeinander: Bilder aus Homer, Schilderungen nach Sophokles (Oedipus, von den Furien geplagt), Aristophanes (Sokrates philosophirt mit dem Bauer Strepsiades) und Lukian (der Tyrann Megapenthes in Charons Nachen), Illustrationen zu Dantes Hölle (Francesca da Rimini) und Miltons verlorenem Paradiese (Sturz der Engel), Zeichnungen nach Klopstock (Hermann von Thusnelda bekränzt), Wieland (Hüon und Scherasmin) und Goethe (Faust in der Hexenküche). Bewunderungswürdig bleibt sodann das vielgestaltige Wesen seiner Phantasie.

Die holde Anmuth und die Seligkeit des stillen wonnigen Daseins zaubert Carstens ebenso lebendig vor unsere Augen, wie die Wuth kriegerischer Leidenschaften; den lauten pathetischen Ausdruck weiß er ebenso trefflich zu verkörpern, wie die feinen, psychologischen Stimmungen; dem dramatischen Elemente wird er nicht minder gerecht, wie der tieferen lyrischen Empfindung. Kann man sich schärfere Gegensätze denken als die Ossianschen Szenen und die Schilderung, wie Achilles seinen Streitgenossen zürnt oder Alkibiades beim Gastmale den Sokrates bekränzt, liegt nicht eine ganze Welt zwischen dem goldenen Zeitalter, wo nur Freude und Fröhlichkeit waltet, Groß und Klein, Alt und Jung dem süßen Lebensgenusse huldigt und dem wüthigen Kampfe des Achilles mit den Flüssen oder der bittern satirischen Schilderung, wie der reiche Tyrann Megapenthes sich gegen das Todeslos sträubt und von der Hohlheit alles irdischen Glanzes durch den höhnenden Schuster Mykill überzeugt wird?

Inmitten des stofflichen Reichthums und des mannigfaltigen Empfindungstones bleibt sich aber Carstens in einem Punkte treu; bei aller Verschiedenheit weht doch ein gemeinsamer Zug durch seine Schilderungen. Die einzelnen Gestalten sind in dem bestimmten Charakter, den sie darstellen sollen, vollkommen aufgegangen. Nichts an ihnen erinnert daran, daß sie ebenso gut wie in diese auch in zahlreiche andere Beziehungen treten können, sie erscheinen für den Zweck, den sie zu erfüllen haben, geradezu geschaffen, sie erheben sich zu allgemeinen Typen. Das ist echt plastische Art. Der Maler darf nicht nur, er muß sogar, um das volle Maß der Lebendigkeit zu erreichen, zufällige Züge seinem Bilde beimischen, und um den höchsten Grad der Wirklichkeit zu gewinnen, die bunte Mannigfaltigkeit der natürlichen Erscheinungsformen nachahmen. Dem Plastiker bleibt dieser Weg versperrt. Seine Kunst bietet ihm nicht die Mittel, das Auge zu täuschen und schränkt ihn in Bezug auf sinnenfällige Wahrheit wesentlich ein. Dennoch begnügt er sich nicht etwa mit dem bloßen Ausscheiden und Weglassen des Zufälligen, mit der reduzirten Lebenskraft und der halben zum Nebelbilde verflüchtigten Wirklichkeit. Er bemüht sich aus dem Gedanken heraus die Formen zu schaffen, jenen anschaulich und greifbar zu gestalten, diesen aber eine vollkommene Durchsichtigkeit zu verleihen. Sind die Gedanken, die er verkörpern will,

nicht einfach gediegen, die äußeren Formen, in welche er den Inhalt gießt, nicht rein und bedeutsam, so wird der Plastiker sein Ziel schlecht erreichen.

Man sieht, der Weg des Plastikers ist ein wesentlich anderer als jener des Malers. Es wäre thöricht, ihn als den einzig richtigen empfehlen zu wollen, Carstens aus dem Grunde allein über die gleichzeitigen Maler zu stellen, weil er sich mit Vorliebe in den Geleisen des Plastikers bewegte. Wohl aber muß hervorgehoben werden, daß es zu seiner Zeit keinen anderen und besseren Rettungspfad gab, als das Beispiel eines Mannes, bei welchem alle Formen aus dem Gedanken geboren erscheinen, das Gepräge des Streng-Organischen, Nothwendigen an sich tragen, durch eine großartige Einfachheit vorzugsweise wirken. Und Carstens Beispiel übte um so größeren Einfluß, als er nicht etwa durch Grübeln, mühseliges Erwägen und langsames Rechnen zur Erkenntniß des wahren Künstlerthums gelangte, sondern bei seinem eigenthümlichen Schaffen ganz naiv, als ob es so sein müßte, verfuhr. Als er sich noch in Kopenhagen befand, verstand er das Studium der Antike so, daß er sich, wie sein Biograph Fernow erzählt, Tagelang in der Sammlung der Gypsabgüsse einschließen ließ und die antiken Statuen so lange, so eindringlich betrachtete, förmlich mit den Augen verschlang, bis er derselben vollkommen Herr wurde und im Stande war, sie aus seiner Erinnerung unbedingt richtig zu reproduciren. So blieb für ihn jede Gestalt als ein zusammenhängendes, festes Ganzes bestehen und zerbröckelte sich ihm nicht in eine Summe schöner Einzelheiten. Auf diese Weise errang er nicht allein die Fähigkeit, aus dem Kopfe, ohne alle äußere Beihülfe seine Compositionen zu entwerfen — der Kampf der Centauren und Lapithen verdankt seinen Ursprung der Wette, die er in Florenz einging, er könne ohne Modell und die sonst üblichen Apparate eine figurenreiche Composition vollenden —, sondern eroberte sich auch die ungleich höhere Kunst, in seiner Phantasie nur sinnlich darstellbare Gedanken und an sich schon bedeutsame Formen reifen zu lassen. Todte, mechanische Vorstellungsmassen, gleichgiltige, zufällige Formen wurden von selbst ausgeschieden.

Dank dieser wahrhaft poetischen Ursprünglichkeit, welche die meisten Schöpfungen Carstens durchweht, üben dieselben

noch bis zur Stunde eine nicht geringe Anziehungskraft aus. Wie ergreifend ist nicht die Schilderung des zürnenden Achilles, zu welchem Agamemnon die Vermittler: Odysseus, Ajax und den greisen Phönix gesendet, um ihn wieder zur Theilnahme am gemeinsamen Kampfe zu bewegen! Scheinbar wenig bewegt, ruhig gemessen zeichnet er die Helden, die am Tische bei dem „leckerbereiteten Mahle" zusammensitzen. Vor allen Achilles bewahrt durchaus vornehme Würde und stolzen Anstand. Nur das blitzende Auge, die geöffnete Lippe, die drohend vorgestreckte Hand verrathen die innere Bewegung und deuten die zürnenden Worte an:

„Aber es schwillt mein Herz vor Galle mir, wenn ich des Mannes
Denke, der mir so schnöde vor Argos Volke gethan hat,
Atreus Sohn, als wär' ich ein ungeachteter Fremdling."
(Il. IX, 646.)

Wenige markige Züge genügen dem Künstler, um uns in den Kern der Situation, wie sie in Homers Gedichte ergreifend erzählt wird, zu versetzen. Dem unmuthigen Achilles gegenüber Odysseus, nicht unberührt von der Wahrheit der Vorwürfe, die er als Antwort auf seine versöhnenden Vorschläge empfangen, bedenklich blickend, aber erfindungsreich auch schon auf neue Gegenreden sinnend, ihm zunächst Ajax, der am liebsten gegen den „unbarmherzigen Mann" losbrechen möchte und endlich Phönix, der in Trauer sein Gesicht verhüllt und der lösenden Empfindung des Schmerzes über das bevorstehende Unheil offen Ausdruck gibt, während Patroklus, die Hand auf Achilles Schultern gestützt, auch jetzt nur mit dem Freunde fühlt, sich vollkommen auf seine Seite stellt. Die ernst theilnehmenden Herolde und neugierig lauschenden Frauen im Hintergrunde schließen die Szene ab. Nichts einfacher und natürlicher als dieser ganze Vorgang; aber gerade diese Reinheit und Gedrungenheit der Schilderung hebt sie über das Gewöhnliche, Alltagsmäßige hinaus und läßt uns die Gegenwart großer Helden ahnen.

Von ähnlicher Wirkungskraft ist die von Carstens unvollendet hinterlassene Zeichnung: das goldene Zeitalter. Vielleicht könnte man die Gruppen geschlossener wünschen; es scheint fast, als ob hier und in dem überarbeiteten Bilde der Argonauten bei Chiron das plastische Element die Rücksichten auf

malerische Auffassung zu sehr in den Hintergrund gedrängt hätte. Aber auch so ist es dem Künstler gelungen, den Eindruck des wonnigen Daseins, in dem geliebt, gescherzt und Freude genossen wird, ungetrübt und reich in uns hervorzurufen.

Will man aber den Künstler im besten Lichte erblicken, seine Größe und Bedeutung vollkommen begreifen, so nehme man seinen „Homer, der dem versammelten Volke Lieder singt“ zur Hand und vergleiche Carstens Federzeichnung mit den verwandten Compositionen eines Ingres (Homers Apotheose in der Louvregalerie) oder eines Kaulbach (Homer und die Griechen im Treppenhause des neuen Museums). Bei Ingres thront der blinde Sänger, statuengleich vor einem ionischen Tempel. Nike krönt ihn, die Ilias und Odyssee, als Frauen gedacht, ruhen zu seinen Füßen, von allen Seiten aber strömen die Künstler, von Orpheus und Linos bis auf Lafontaine und Racine herbei, um dem Führer und Meister zu huldigen. Kaulbach greift über die Grenzen des Hellenenthums nicht hinaus, desto sorgfältiger spürt er den homerischen Einflüssen in der griechischen Culturwelt nach, desto umfassender erscheint der Kreis der Männer, die unter den Griechen lebendige Beziehungen zum blinden Sänger unterhalten. Auf dem Nachen der kumäischen Sibylle stehend, verkündigt Homer dem Volke das Evangelium des Hellenenthums. Die großen Tragiker, dann Aristophanes und Pindar, Perikles und Phidias lauschen den Worten des Sängers. Selbst der Olymp hat sich geöffnet. Die Götter eilen Besitz von den Tempeln zu ergreifen, die ihnen der Sänger im Geiste der Griechen aufgebaut. Trotz des mächtigen Apparates und der Gelehrsamkeit, die diesen Werken zu Grunde liegt, mangelt ihnen aber eins, das voll und hell aus der einfachen Zeichnung Carstens spricht. Die jüngeren Künstler bieten uns die Resultate mehr oder weniger richtiger Reflexionen über die Bedeutung Homers; was sie und ihre Zeitgenossen von ihm und dem Einflusse seines Wirkens denken, das allein bemühen sie sich zu verkörpern. Carstens gibt uns den wirklichen Homer. Sein Homer lebt unmittelbar, während der Dichter, wie ihn Kaulbach und Ingres und selbst Genelli in einer sonst vortrefflichen Zeichnung vor unser Auge bringen, nur der Einbildungskraft des Malers das Dasein verdankt.

Mitten unter das Volk ist Homer getreten, das sich heran-

drängt, einen dichten Kreis um den blinden, in seiner Begeisterung sicher einherschreitenden Sänger bildet, um keines seiner Worte zu verlieren. Das kleine Knäblein im Vordergrunde allein staunt über den unerhörten Zusammenlauf und begreift nicht das Ereigniß; die Schaar der Jünglinge, Männer und Greise, jeder in seiner Art und nach seiner Natur haben den Eindruck des mächtigen Gesanges erfahren und leben und athmen nur in demselben. Die Greise, die vielleicht den großen Kampf mitgestritten, die Jünglinge, in denen der Gesang den Muth zu ähnlichen Großthaten weckt, wie einfach und doch so klar und richtig sind sie gezeichnet. Indem Carstens von den historischen Zufälligkeiten absah, den Sänger schlechthin und die allgemein menschliche Macht des Gesanges schilderte, hat er Idealität und Lebendigkeit und Wahrheit der Auffassung glücklich verschmolzen.

Es lag in Carstens Wesen, daß der von ihm eingeschlagene Weg ebenso gut in der Plastik wie in der Malerei betreten werden konnte. Thatsächlich fand er unter Bildhauern seinen nächsten, seinen größten Nachfolger.

Im Sommer des Jahres 1755 verließen zwei junge Isländer Ari und Gotskalk Thorwaldsen ihre unwirthliche Heimat und stiegen zu Schiffe, um in der Hauptstadt des Reiches, in dem rasch aufblühenden Kopenhagen ihr Glück zu versuchen. Mit Ahnen waren sie reich gesegnet, bis in das zwölfte, ja wenn man einzelnen Berichten trauen dürfte, bis in das achte Jahrhundert, auf König Harald Hildetand konnten sie ihre Geschlechtsregister zurückführen. Desto karger hatte sie das Schicksal mit zeitlichen Gütern bedacht. Ihr Vater, zuerst Küster, dann Pfarrer in Myklabäi mußte einen Theil seiner Habe verpfänden, um für die beiden Söhne das dürftige Reisegeld zusammenzuscharren. Den älteren, Ari, verlieren wir bald aus den Augen, Er starb jung an Jahren als Goldschmiedgeselle. Der andere, halb Zimmermann, halb Bildschnitzer fand auf den Kopenhagener Schiffswerften Beschäftigung, wo ihm die Aufgabe zufiel, die sogenannten Galions anzufertigen. Mit großem Fleiße, müssen wir glauben, löste er dieselbe, schwerlich mit großem Geschicke, wenn es wahr ist, daß seine Löwen, mochte er auch noch so viel an denselben schnitzen, doch immer nur wie Pudel aussahen. Als ehrsamer Handwerker würde Gotskalk Thorwaldsen sein

Leben ruhig beschlossen haben, Niemand spräche von ihm, Niemand wüßte jetzt etwas von seinem Dasein, wäre er nicht der Vater eines der größten modernen Bildhauer geworden. Aus der Ehe, die Gotskalk mit einem jütischen Mädchen, Karen Grönland, schloß, angeblich einer Pastorstochter, so daß also von Vater und Mutter her Pastorblut in den Adern des modernen Griechen strömte, entsproß 1770 (11. November) Bartel Thorwaldsen.

Das ist die ganze Kunde, welche die spätere von Pietät für den Meister angespornte Forschung über seine Abstammung beigebracht hat. Mit viel größerem Eifer suchte sie seine Jugendbildung zu erspähen. Doch ohne Erfolg, es sei denn, daß man die Erzählung des geschwätzig zudringlichen Andersen als etwas Absonderliches gelten lassen wollte, der kleine Bartel habe eine unbezwingliche Neigung zum Spinnrade seiner Mutter gefühlt, so daß er auch nächtlicher Weile dasselbe drehte, bis ihn ein Klaps der über den Gnomen erschrockenen Mutter in das Bett zurückjagte. Thorwaldsen war kein frühreifes Genie, keine nervöse Natur mit mehr pikanter als gesunder Entwickelung. Wie arme Kinder aufwachsen, so wuchs auch Bartel heran, ohne genügenden Schulunterricht, mit einem frühzeitig durch die Noth geschärften Sinne für alles Praktische, durch die Mannigfaltigkeit der Kenntnisse nicht verlegen gemacht in der Wahl des Berufes, dafür desto unbefangener und williger, die Stimme der Natur walten zu lassen. Das Handwerk des Vaters machte ihn schon in früher Jugend mit allerhand technischen Kunstgriffen und mit den Werkzeugen des Bildhauers vertraut, jenes Handwerk entschied auch sein Schicksal. Eilfjährig wurde er auf die Kunstakademie gesendet, wo er unentgeltlichen Unterricht genoß, offenbar um, wie es der Fortschritt der Zeit mit sich brachte, eine Stufe höher als der Vater zu steigen, nicht mehr Pudel, sondern wirkliche Löwen zu schnitzen. Er sollte den Vater unterstützen, später vielleicht in seine Fußtapfen treten.

Langsam steigt Thorwaldsen in der Akademie von Klasse zu Klasse, aber mit jedem Jahre gewinnt seine Natur an Klarheit und Festigkeit. Nie steigt in ihm ein Zweifel an seinem Berufe auf und darum kann er auch mit Ruhe auf die Gelegenheit seiner Erfüllung harren. Die Welt stört ihn nicht; seine Geige, seine Tabakspfeife, seinen Hund muß sie ihm gönnen, im Uebrigen hält er auf Frieden und wenn er auch im

engeren Freundeskreise für Carstens, den Märtyrer akademischer Tyrannei schwärmt, so hindert ihn das doch nicht, den akademischen Zopf geduldig hinzunehmen, von einem Maler in plastischen Dingen Rath anzuhören, an den leidigen Preisbewerbungen sich zu betheiligen. Im Jahre 1793 erringt er die goldene Medaille und mit ihr das Anrecht auf ein Reisestipendium. Auch jetzt noch bleibt ihm Hast und Eile fern. Drei weitere Jahre verbringt er in Kopenhagen, nicht unthätig, aber wie es scheint, für künstlerischen Ehrgeiz ganz unempfänglich. Erst 1796 macht er sich nach Italien auf. Ein Kriegsschiff, die Thetis, nimmt ihn auf, bringt ihn zuerst nach Malta, dann nach Tripolis, setzt ihn endlich in Sizilien an das Land. „Wie wird es ihm gehen, schreibt der Schiffskapitän, er ist ein honetter Kerl, aber ein fauler Hund, verschläft die halbe Zeit, die andere Hälfte vertreibt er sich rauchend und mit seinem Hunde spielend.“ Es geht doch, obgleich er kein Wort Italienisch versteht. Er geht nach Neapel, findet an einem deutschen Glashändler einen hilfreichen Freund, besucht die Museen, sagt über die Kunstwerke, die er hier erblickt, in seinem Tagebuche nichts, als daß sie schön seien, mitunter daß sie sehr schön seien und langt endlich am 8. März 1797 in Rom an, wo er freilich mehr Staunen als Freude erregt. „Es ist schlecht von der Akademie, schreibt Zoëga, an den er empfohlen war, die Leute so roh nach Italien zu schicken. Ohne ein Wort Italienisch oder Französisch zu verstehen, ohne die geringste Kenntniß von Geschichte und Mythologie, wie ist es möglich, daß ein Künstler hier studire. Das Abc der Dinge sollte er doch wissen, zumal ein Bildhauer, der sich doch nur an die Antike halten kann.“

So lautet der erste Bericht über einen Mann, der tiefer in das Wesen der Antike eindringen sollte und die griechische Kunst, soweit es die veränderte Welt gestattet, kräftiger unter uns beleben, als irgend ein neuerer Künstler. Still und ruhig lebte Thorwaldsen auch die nächsten Jahre vor sich hin. Er hatte keine günstige Zeit getroffen. Wer die Kunstschätze Roms und Italiens, die berühmtesten Antiken, die herrlichsten Gemälde der Renaissance schauen wollte, mußte nach Paris wandern. Dort bestand in Davids Werkstätte eine Art artistischer Hochschule; wer nicht zu Davids Füßen gesessen, nicht den Gräcismus dieses Meisters sich angeeignet hatte, fühlte eine Lücke in

seiner Bildung, empfand eine unbehagliche Verzagtheit und Unsicherheit in seinem Wirken. Dort hatte sich der Louvrepalast in ein förmliches Weltmuseum verwandelt, war eine so große Summe von Kunstwerken, wie nie zuvor unter einem Dache vereinigt. Paris hielt auch seinen Anspruch, als die Hauptstadt der Kunst zu gelten, mit stolzer Beharrlichkeit fest. Für den Kunstraub in griechischen Städten hatten die alten Römer die Rechtfertigung in ihrer Macht gefunden; der Herr darf mit dem Eigenthum seiner Sklaven beliebig schalten und walten. Die Franzosen, die ja die Griechen- und Römernatur angeblich in sich verbanden und darum sich höher stellten als die Einen und die Anderen, beschönigten ihre Plünderungssucht durch besser klingende Gründe. Italien war nicht würdig, länger die Herrlichkeiten der alten Kunst zu beherbergen. Es verstand sie weder zu schätzen, noch als Vorbilder zu benutzen. Der einzig passende Platz für dieselben war Paris, wo allein die Kunst blühte, allein das rechte Verständniß für Künstlergröße vorhanden war. In der „fête des arts“, die am 23. Juli 1799 mit unerhörtem Glanze gefeiert wurde, gewann dieses Bewußtsein seinen kräftigsten Ausdruck.

Aus drei Abtheilungen bestand der Festzug. Voran schritten die Lehrer und Verwalter des naturhistorischen Museums, die Freunde und Jünger der Naturwissenschaften. Auf zehn reich dekorirten Wagen führten sie kostbare Minerale, seltene Versteinerungen, fremde Pflanzen, die Werkzeuge des Ackerbaues mit sich, auch wilde Thiere, Löwen, Kameele und Dromedare fehlten nicht. Ihnen folgten die Conservatoren der Bibliothek, die Professoren der polytechnischen Schule und des Collège de France mit sechs Wagen, welche mit Manuskripten, Büchern und Medaillen beladen waren. Den Schluß bildeten die Künstler, unter einem Banner mit der Inschrift: „Endlich sind die Künste im Lande der Freiheit angelangt“ versammelt. Dreißig Wagen gehörten zu dieser Gruppe. Die berühmtesten Antiken, der Apollo und der Laokoon, die capitolinische Venus und der Mercur von Belvedere, die Pferde von S. Marco und der Diskobol, außerdem Gemälde von Raffael, Dominichino, Tizian und Paul Veronese blickten von oben auf das staunende und jubelnde Volk herab, das von bezahlten Sängern das carmen saeculare singen ließ, selbst aber den aus Corneilles Tra-

gödie Sertorius (III. 1) mit einer leichten Aenderung entlehnten Vers anstimmte:

Rome n'est plus dans Rome:
Elle est toute à Paris.

Merkwürdig, so stürmisch auch die Pariser die alten Götter begrüßten, sie dankten nicht; so laut sie ihnen auch zuriefen, sie regten sich nicht, beharrten stumm, todt; so sicher sie auch waren, mit den Werken auch den Geist aus Rom nach Paris geschleppt zu haben, dieser blieb doch in Rom zurück. Er sprach deutlicher aus den verödeten Räumen des Vatikan, als aus den mit Schätzen aller Art gefüllten Prachtsälen des Louvre und während die französischen Künstler, David an der Spitze, sich gar bald in einem höfischen Stile verlieren und Bulletins machen, so bombastisch und lügnerisch, wie jene die der Moniteur abdruckte, hält in dem verlassenen Rom die wiedergeborene antike Plastik ihren Einzug.

Thorwaldsens Leben und Wirken bewegte sich in den ersten Jahren seines römischen Aufenthaltes in enggezogenen Grenzen. Mit Carstens war er nur wenige Monate zusammen, doch reichte auch diese kurze Frist hin, um zwischen den beiden verwandten Naturen enge künstlerische Beziehungen herzustellen. Wie alle anderen Künstler klagte er über den Mangel an thatkräftiger Theilnahme. Copien nach antiken Büsten beschäftigten ihn vorzugsweise. Er versuchte sich wohl auch an größeren selbständigen Compositionen, doch da Niemand ihre Ausführung in Marmor begehrte, blieben sie als Entwürfe liegen. So ging es auch mit der Statue Jasons. Aus Thorwaldsens Biographie, die freilich sein Landsmann Thiele schlecht genug geschrieben hat, wissen wir, daß er das 1800 begonnene Modell der Statue wieder zerschlug, weil „hier in der für Rom so unglücklichen Zeit nichts für die Künstler zu verdienen ist und es noch so aussieht, als würde es lange dauern", daß er dann durch den Beifall, den Schweickles Amor errungen, aufgestachelt, ein neues Thonmodell (1802) überlebensgroß aufbaute. Das Werk eroberte sich eine allgemeine Theilnahme. Als Canova dasselbe sah, rief er aus: „**Quest' opera di quel giovane danese è fatto in uno stilo nuovo e grandioso.**" Aber kein Kunstfreund findet sich, der das Modell in Marmor bestellte. Er rüstet sich daher zu der längst beschlossenen, immer wieder

verschobenen Rückkehr nach Kopenhagen, wo er wahrscheinlich als tüchtiger Dekorationskünstler sein Leben beschlossen hätte. Der Vetturin (März 1803) hält bereits vor der Thüre, ein kleiner Zufall, — der Paß seines Reisegefährten ist nicht in Ordnung — zwingt zu einem neuen Aufschub von vierundzwanzig Stunden. Ehe diese verstreichen, tritt Sir Thomas Hope in seine Werkstätte, er bestellt nicht allein die Ausführung des Jason in Marmor, sondern gewährt ihm auch mit einer selbst bei einem Briten seltenen Liberalität die Mittel, frei von drückenden Sorgen die Arbeit zu vollenden.

Mit dieser Wendung ist Thorwaldsens Schicksal entschieden. Er bleibt in Rom. An die Vollendung des Jason denkt er zwar nicht — erst 1829 kam Sir Thomas Hope in den Besitz der Statue — wohl aber ist sein Selbstbewußtsein gestärkt, sein Schöpfertrieb erwacht. Schon wird sein Namen ehrenvoll neben Canova genannt, bald nennt man nur ihn allein, wenige Jahre vergehen und sein Ruhm erfüllt Europa, seine Werke werden eifrig begehrt, seine Werkstätte von Bewunderern und Bestellern nicht leer. Er bleibt ein Natursohn in mancher Beziehung sein Leben lang. Spuren des Eigensinnes, der Unbeholfenheit, des Mißtrauens kleben ihm bis zum späten Alter an, er glaubt gar häufig Ursache zu Klagen zu haben, im Ganzen aber ist er bis zu seinem Tode glücklich zu preisen. Wenn vor allen Künstlern der Bildhauer von den Trübungen und Nöthen des Daseins frei bleiben soll, so hat ein freundliches Geschick Thorwaldsen diese Bedingung der Künstlergröße in reichstem Maße gegönnt. Und wohlverdient. Denn Thorwaldsen hat nicht allein einen gewaltigen Umschwung in der Plastik hervorgerufen, sein Wirken ist ganz unbedingt eines hohen Preises würdig.

Von schweren Kämpfen der Entwickelung, von einem mühsamen Ringen und nur allmälichem Erkennen des Zieles kann bei Thorwaldsen kaum gesprochen werden. Gleich sein erstes selbständiges Werk, sein Jason, zeigt den Künstler im Vollbesitze seiner Kraft; es ist älter, steht aber keineswegs tiefer als die Arbeiten, die er nachmals, als erster Meister der Plastik ohne Widerspruch anerkannt, schuf. Der Held des Argonautenzuges ist im Begriff, siegreich auf sein Schiff zurückzukehren und wirft, ehe er das Gestade verläßt, noch einen letzten Blick des Zornes auf

den getödteten Drachen. Die Situation ist überaus einfach, ebenso einfach die Auffassung. Wir sehen den Kopf Jasons leicht zur Seite gewendet, während der Körper gerade vorwärts schreitet. Das genügt dem Künstler, um seinen Gedanken auszudrücken, es reicht aber auch für den Beschauer vollkommen hin, das Werk zu verstehen und zu bewundern. Nirgends offenbart sich die Sucht des Künstlers, zu glänzen, seine Virtuosität in der Behandlung des Nackten, in der Wiedergabe des Plastisch-Schönen zu beweisen. Man kann sich keinen prächtigeren Mannesleib denken, man kann keine innigere Verknüpfung des momentan Bewegten mit gediegener plastischer Ruhe ersinnen, als sie uns im Jason entgegentritt. Dabei erscheint das Werk so frei von allen Prätensionen, so natürlich und ungezwungen in der Darstellung, daß keine andere Empfindung im Beschauer aufkommt als die: Ja, so muß es sein. Gerade so treten uns die anderen Statuen Thorwaldsens, sein Adonis, sein Mars entgegen.

Niemals ist ein Künstler der Antike so nahe gekommen, wie Thorwaldsen in seinem Hirtenknaben und seinem Argustödter. Niemals sind aber Statuen so wenig aus der Reflexion, aus dem bedächtigen Studium der Antike entstanden, niemals trat Thorwaldsen, wenn der Ausdruck gestattet ist, so naturalistisch auf, als bei diesen beiden Werken. „Während Thorwaldsen die wunderbare Gruppe Ganymeds mit dem Adler, so erzählt sein Biograph, modellirte, und ein schöner Knabe ihm zum Vorbilde Ganymeds diente, rief er plötzlich in einem Augenblicke des Ausruhens dem Modelle zu: Sitz ruhig, rühre dich nicht! Der Knabe war nämlich ohne es zu wissen, in eine so schöne Stellung gerathen, daß der Anblick desselben und der Wunsch, dieses Motiv in seiner ganzen Naivität festzuhalten, bei unserem Künstler eins war. Der Knabe gehorchte, Thorwaldsen ergriff den Thon und wenige Augenblicke später war die Skizze zu seiner berühmten Statue, der Hirtenknabe, angelegt." Noch charakteristischer ist die Geschichte, wie Thorwaldsen das Motiv zu seinem Mercur als Argustödter fand.

„Als Thorwaldsen sich eines Tages im Frühjahr 1818, wie gewöhnlich des Mittags, von seinem Studio aus zu Tische zu Madame Buti (seiner Wirthin) begab, traf sein immer aufmerksamer Blick in via Sistina einen jungen Römer, der am

Eingange eines Hauses in einer Stellung saß, die durch ihre Schönheit und anspruchslose Natürlichkeit den Künstler ergriff. Im Vorübergehen hatte dieses Bild seinen Blick ergötzt, aber schon bei den nächsten Schritten erfaßte es auch sein künstlerisches Bewußtsein; er blieb stehen, er kehrte zurück. Der Jüngling behauptete noch unverändert die halb sitzende, halb stehende Stellung und im Gespräche mit einem Anderen begriffen, entdeckte er nicht, daß er ein Gegenstand der Betrachtung sei. Einige Augenblicke genügten dem Künstler, dieses Bild festzuhalten. Eiligst beendigte er seine Mahlzeit, entwarf darauf im Kleinen eine Skizze des Geschauten und Tags darauf beschäftigte ihn bereits das Modell seines berühmten Mercur."

Selbstverständlich haben wir weder im Hirtenknaben, noch im Mercur bloße Modellfiguren vor uns und war die schöpferische Thätigkeit des Künstlers keineswegs mit dem Erfassen und Festhalten einer zufälligen, äußeren Wahrnehmung abgeschlossen. Auch wenn es nicht ausdrücklich bekundet wäre, daß Thorwaldsen acht verschiedene Entwürfe von sitzenden Hirtenknaben zeichnete, ehe er sich an die Ausführung in Thon und dann in Marmor wagte, müßten wir einen längeren Prozeß in der Phantasie des Künstlers annehmen, bevor die flüchtige Anregung des Auges sich in ein klares vollkommenes Bild verwandelte. Eine Art von Gegenströmung trat ein. Nachdem Thorwaldsen den ersten zufälligen Eindruck erfahren, die reizende Bewegung des halb sitzenden, halb stehenden jungen Römers sich angeeignet hatte, verarbeitete er das empfangene Motiv auch nach seinem Gedankengehalte, bis er die Gestalt fand, welche nothwendig und natürlich nur in der von ihm geschauten Bewegung verkörpert werden konnte — den Mercur als Argustödter. Mercur hat den von Zeus gegebenen Auftrag glücklich vollführt und den tausendäugigen Wächter der Io endlich durch die Töne seiner Rohrpfeife eingeschläfert. Er setzt die Pfeife ab, um die Wirkung an Argus zu erspähen und halb noch sitzend, halb schon aufgerichtet zieht er sein Schwert, mit welchem er im nächsten Augenblicke den tödtlichen Streich führen wird. Wäre Thorwaldsens Werk im Zeitalter der Renaissance geschaffen und ohne die Kenntniß von seinem wahren Schöpfer dem Auge der Kunstfreunde vorgeführt worden, kaum hätte Jemand gewagt, an dem antiken Ursprunge zu zweifeln. Von allen seit dem Untergange der

alten Welt geschaffenen Statuen steht der Mercur der Antike am nächsten und doch ist derselbe so natürlich aufgefaßt, so wirklich und lebendig wiedergegeben, daß er auch aus der unmittelbaren Umgebung des Künstlers herausgegriffen gedacht werden konnte. Das wird dadurch bewirkt, daß Thorwaldsen keine überschüssige Form duldete, mit einer in unserer Zeit selten gewordenen Naivität empfand. Weil die Gestalt einfach für sich lebt, gerade so wie die antiken Skulpturen den Eindruck höherer Naturerscheinungen machen, mußte auch die feinste Linie lebensvoll gezogen, auch die leiseste Bewegung natürlich geschildert werden.

Eine noch größere Bewunderung als Thorwaldsens Rundwerke erregen seine Reliefbilder. Dort überzeugt man sich nämlich, daß auch seine Natur Schranken und seine Kunst Grenzen besaß, hier scheint er seine Kraft und Fruchtbarkeit bis in das Unendliche steigern zu können. Thorwaldsen hätte für seinen Ruhm vielleicht besser Sorge getragen, wenn er niemals Denkmalstatuen ausgeführt hätte. Solche haben andere Bildhauer ebenso gut, ja nicht selten ungleich besser gestaltet. Der Gutenberg in Mainz, der Schiller in Stuttgart sind dürftige Werke. Im Kreise der christlichen Skulptur weiß Thorwaldsen allen inneren Schwierigkeiten auf geschickte Art aus dem Wege zu gehen, er bewährt sich auch hier als Meister der plastischen Form; so schön aber auch in den Apostelfiguren die Gewänder geführt, so würdevoll die Köpfe gehalten sind, die eigentliche Herzenswärme wird man doch stets bei ihnen vermissen. In seinen Reliefarbeiten dagegen hat Thorwaldsen nicht blos keinen Vergleich zu scheuen, sondern erreicht gar häufig die reine Vollendung. Er hat den Reliefstil geradezu wieder entdeckt. Jahrhunderte lang glaubte man die Reliefbilder als eine Zwischenstufe zwischen der Plastik und Malerei behandeln zu dürfen, man verlieh ihnen ein förmliches malerisches Gepräge und meinte, ihre Wirkungskraft zu erhöhen, ihren Reiz zu steigern, wenn man auf sie die wichtigsten Eigenschaften eines Gemäldes übertrug, sie wie eine Flachzeichnung componirte, und dann die Umrisse gleichsam heraustrieb. Je mehr die Reliefbilder mit Hilfe der perspektivischen Kunst sich der Wirklichkeit zu nähern suchten, je eifriger sie den malerischen Schein aufzunehmen sich bemühten, desto schreiender wurde der Widerspruch, desto deutlicher die

Unzugänglichkeit der Mittel. Man verdarb sich die nächstliegende, natürliche Wirkung, um eine fremdartige, unnatürliche schließlich doch nicht zu erreichen. Ein solches nach Vorder= und Hinter=grund abgestuftes Relief, mit seinen verwickelten Gruppen und unruhigen Linien gehörte zuletzt keiner Kunstgattung mehr an, verlor alle Berechtigung zu existiren.

Thorwaldsen war es, welcher zuerst wieder lehrte, daß die angeblichen conventionellen Schranken des Reliefstiles die eigent=liche Natur desselben bilden, daß das Relief keineswegs einen Uebergang zur Malerei vorstelle, sondern in Wahrheit nur bei strenger Wahrung der plastischen Gesetze gedeihe, daß die Relief=formen genau geregelt sind, nicht jeder ästhetische Einfall schlecht=hin, am wenigsten ein Gegenstand, der nur die Wirklichkeit für sich in Anspruch nehmen kann, sich schon für Verkörperung im Relief eigne. In keiner Kunstweise erscheint die Forderung der reinen Formschönheit so dringend, ist der Wohllaut der Linien von so durchgreifender Wichtigkeit wie im Relief. Der Relief=bildner geht vielfach auf die primitive Darstellung zurück, opfert die gewöhnliche Wahrheit, verzichtet auf den reizenden Schein der Täuschung, begnügt sich nicht selten mit bloßen Andeutungen und Symbolen des wirklichen Lebens. Was er aber nicht missen kann, das ist der ruhige schöne Fluß der Linien, die geschlossenen Contouren, die unmittelbare Beziehung des Bildes zu dem Raume, in welchen es hineincomponirt wird. Als die herr=lichste Belebung des Raumes tritt uns das richtig gedachte Relief entgegen; gleichviel ob uns der Künstler eine fortschrei=tende Figurenreihe vorführt oder eine Gruppe in ruhiger Si=tuation schildert, stets muß sich die Composition dem Raume innig anschmiegen, ein architektonischer Anklang bemerkbar bleiben.

Indem Thorwaldsen die Gesetze des Reliefstiles wieder feststellte, brachte er zunächst nur die antike Weise abermals zur Geltung. Doch gerieth er keineswegs in eine falsche Abhängigkeit von der Antike, ließ er sich nicht etwa nur von verständigen Berechnungen leiten, ohne daß seine Phantasie mitthätig ge=wesen wäre. Daß an kein mühseliges Arbeiten, an kein schwer=fälliges Herauspressen mechanisch erworbener Vorstellungen ge=dacht werden könne, beweisen zahlreiche von Thorwaldsen bekannt gewordene Thatsachen. Sein Alexanderzug ist doch eigentlich ein bloßes Gelegenheitswerk. Als 1812 der Besuch des Kaiser

Napoleon in Rom erwartet und der Quirinalpalast zu seiner Aufnahme eingerichtet und festlich geschmückt wurde, sprach der Architekt bei einem zufälligen Anlasse gegen Thorwaldsen den Wunsch aus, daß auch dieser einen Theil der Dekoration übernehmen und einen Reliefsfries anfertigen möchte. Thorwaldsen willigte ein, und obgleich vom Fieber geplagt, vollendete er den etwa 60 Fuß langen Fries in der Zeit von kaum drei Monaten. „Mit bewunderungswürdiger Geisteskraft, erzählt sein Biograph Thiele, arbeitete der Künstler Tag für Tag, Stück für Stück an dem großen Friese. Wenn er ein Stück Basrelief fertig hatte, wurde dasselbe sofort von der Staffelei genommen, gegossen und durch das darauf folgende Stück ersetzt. Thorwaldsen hatte die Wirkung seiner Arbeit so meisterhaft berechnet, daß der Fries, als er zusammengesetzt an Ort und Stelle stand, die Erwartungen Aller übertraf und diejenigen beschämte, die früher mit den Achseln gezuckt hatten, wenn sie die einzelnen Theile in der Nähe im Atelier betrachteten." Scheinbar improvisirt sind auch die beiden Rundreliefs: die Nacht und der Morgen. Die Nacht schuf er an einem Morgen 1815 wie eine Offenbarung. An der ersten Anlage gab es nichts zu ändern; so wie er die Gestalt der unmittelbaren Eingebung folgend hingeworfen hatte, wurde sie geformt. Und als der Former das Basrelief abholte, hatte Thorwaldsen auch das Gegenbild schon nahezu vollendet. „Warte ein wenig, Antonio! so kannst du dieß hier auch mitnehmen."

Von einer wirklichen Improvisation kann natürlich nicht die Rede sein. Die lange innere Vorbereitung auf das Werk, der Prozeß, der in der Phantasie vor sich ging, ehe der Künstler die Darstellung versuchte, entziehen sich der Messung. Bewiesen wird aber dadurch, daß Thorwaldsen sich jeden Gedanken, den er verkörpern wollte, vollkommen aneignete, Herr desselben wurde, nicht mit der äußeren Nachahmung sich begnügte, sondern auch die innere Durchdringung anstrebte. Thorwaldsen hat den antiken Formenapparat häufig wiedergegeben, nicht das macht ihn aber groß, sondern das Andere, daß er auch die antike Empfindungsweise wieder in sich in naiver Art reproducirte.

Das ist durchaus keine frevelhafte Behauptung. Die Wunderherrlichkeit der griechischen Kunst bleibt unangetastet, der unendliche Vorzug, den jedes hellenische Kunstwerk schon da-

durch empfängt, daß es unmittelbar vom Volksgenius getragen wird, daß in demselben die naive Auffassung, die ungesuchte Natürlichkeit sich zwanglos mit den idealsten Formen vermählt, kann niemals wieder erreicht werden. Die Schranken, welche nun einmal die alte Welt von den neueren Zeiten trennen, zugegeben, darf man aber sagen, daß Thorwaldsen sich nicht allein nach der Antike richtet, — das thaten vor ihm und nach ihm noch sehr viele — sondern auch nahezu wie in der Antike schuf. Maßvolle Weisheit einigt sich bei ihm mit harmloser Naivität, strenge Gesetzmäßigkeit ist eine ebenso hervorragende Eigenschaft seiner Werke, wie frische Ursprünglichkeit. Man hat im Angesichte seiner Reliefbilder die Ueberzeugung, daß er sie nicht anders machen konnte, aber auch daß sie so und nicht anders gemacht werden mußten.

Neben seinen Werken verschwindet seine Persönlichkeit; diese war nach den gewöhnlichen Begriffen uninteressant, und ohne besondere Anziehungskraft, er sprach schlecht, schrieb noch schlechter, reflektirte wenig, verstand sich noch weniger auf geistreiche Redensarten. Thorwaldsen lebt nur in seinen Werken. Gerade dieses Aufgehen der ganzen Persönlichkeit im künstlerischen Schaffen verleiht seinen Arbeiten den Charakter des Vollen, Harmonischen, Natürlichen, den antiken Schein.

Wenn man sein Basrelief: die Nacht betrachtet, staunt man zunächst über das merkwürdig genaue Einhalten der plastischen Regel. Es ist, als ob es Thorwaldsen in diesem Werke darauf angelegt hätte, einen förmlichen Kanon der Plastik zu liefern. Für die Biegung des Körpers, die Länge der Flügel, die Anordnung des Schleiers, der vom Flügel abwärts in schönem Schwunge fallend sich wieder um den Leib legt und vorne luftig flattert, erscheinen rein formale Gründe maßgebend. Auch die Eule hat er scheinbar aus keinem anderen Grunde angebracht, als weil das Gesetz der Raumausfüllung sie erfordert. Zirkelrecht ist die ganze Composition, architektonisch abgemessen die Gestalt der Nacht mit ihren beiden Kindern, gerade so wie im Gegenbilde Eos mit dem an ihre Schulter angelehnten jugendlichen Hesperus. Wer denkt aber daran im Angesichte der frischen Ursprünglichkeit, der tiefen Empfindung, die aus beiden Gestalten spricht? Wer hat die Muße, bei den zahlreichen anakreontischen Reliefs nach den Quellen zu fragen, aus welchen

Thorwaldsen seine Motive schöpfte? Amors weltumfassende Macht, Amors Schelmenstreiche machen unseren Thorwaldsen geradezu redselig. Er kann nicht genug von ihm erzählen, wie Amor die Elemente beherrscht, von den Grazien sich muthwillig fesseln läßt, dem armen alten Anakreon die Gastfreundschaft damit vergilt, daß er ihm hinterlistig den scharfen Liebespfeil in die Brust drückt. Sein Eigensinn, seine muntere Laune, seine kecken Spiele bieten ihm stets neuen Stoff zu Reliefs. Und mögen wir auch über die antiken Anregungen und Vorbilder noch so genau unterrichtet sein, die naive Auffassung läßt uns doch Alles vergessen, bei dem einfachen Genusse beharren.

Es ist wahr, die Alter der Liebe, dieses reizende Werk, sind aus der Anschauung eines pompejanischen Gemäldes hervorgegangen. Die Art und Weise aber, wie Thorwaldsen den Gedanken weitergesponnen hat, läßt uns aus dem Tone der antiken Empfindung nicht herausfallen. Ahnungslos hebt das Kind den Vorhang von dem Käfig, in welchen bereits die antike Phantasie gern die Amorinen, lose Vögel, in Haft gehalten sich dachte, süßes Bangen erfaßt dagegen schon die ältere Schwester und als vollends die reife Jungfrau den kleinen Liebesgott sicher und warm am Herzen hält, ist des Jubels und der Wonne kein Ende. Freilich bleibt die Enttäuschung nicht aus. Im leidenschaftlichen, unmäßigen Spiele knickten dem armen Amor die Flügel, dem satten Manne belastet er nur drückend die Schulter. Klingt in diesen letzten Gestalten vielleicht die moderne, an das Sentimentale streifende Gefühlsweise durch, so ist dagegen wieder der Greis, der sehnsuchtsvoll nach dem fliehenden Amor die Arme ausgestreckt, ganz und gar im antiken Geiste erfaßt.

Thorwaldsen hatte Recht, wenn er behauptete, die Streiche und Abenteuer seines Lieblingsgottes Amor schüttele er nur so aus den Aermeln. Er ist aber nicht allein unerschöpflich in seinen Amorbildern, der unwiderstehliche Drang, die Stimme der Natur, welcher er rückhaltslos folgte, hat auch bewirkt, daß seine Reliefwerke bei aller strengen gesetzmäßigen Haltung das Gepräge frischer Ursprünglichkeit bewahren, die ideale Auffassung nicht als etwas Aeußerliches, Aufgezwungenes erscheint. Gebührt Carstens das Verdienst, die allgemeinen Grundlagen des künstlerischen Schaffens geregelt und daß in der Kunst nur

durchsichtige Gedanken und reine Formen herrschen dürfen, zur Geltung gebracht zu haben, so ist Thorwaldsen dadurch epochemachend geworden, daß er wenn auch nur im besonderen Kreise der Plastik, aber dafür mit desto siegreicherem Erfolge Lebensfülle und Formenreinheit vereinigt, die scheinbar abgestorbene Kunst der Plastik neu in das Dasein gerufen hat.

Es widerspricht eigentlich der hergebrachten Ordnung der Dinge, daß der Schilderung der Reform, welche unsere Malerei und Plastik durch Carstens und Thorwaldsen erfahren hat, erst jetzt das Bild der Wandlungen, welche die moderne Architektur Schinkels Wirksamkeit verdankt, folgt. Der Baukunst, der Mutter der bildenden Künste ziemt es doch, voranzutreten. Sie ist nicht allein die älteste Kunst, welche zu einer Zeit bereits eine hohe Ausbildung erreicht hatte, in welcher die anderen Kunstgattungen kaum erst das Dasein athmeten, sie erscheint auch in jedem gesunden Kunstalter als die grundlegende, bestimmende Kunst, nach welcher sich die anderen richten, von welcher diese ihr Gesetz und vielfache Anregung empfangen. So wird behauptet und gelehrt. Es soll die Wahrheit dieser Lehre nicht allzu peinlich geprüft werden. Zugegeben, daß sich Alles so verhalte, wie die gangbare ästhetische Meinung es aussagt, so folgt daraus nur, daß unsere Baukunst nicht mehr die gleiche Rolle spiele, wie in den alten Tagen. Und das ist theilweise auch der Fall.

Die großen Epochen, welche die Geschichte der Architektur bisher verzeichnet hat, hängen mit den Epochen in der Entwickelung des religiösen Geistes auf das innigste zusammen. Wenn sich die Phantasie des Baukünstlers zu einer durchgreifend neuen Schöpfung erhob, wenn ein neuer Stil gegründet wurde, neue architektonische Formen zur Herrschaft kamen, so geschah dieses in der alten Zeit stets im Gefolge einer veränderten sittlichen und religiösen Anschauung. Als die Hellenen an die Stelle der über einen weiten Raum ausgedehnten Tempelanlagen der Orientalen, welche Alleen, Höfe in sich schließen, mit gewaltigen Thoren, riesigen Vorhallen beginnen, um mit unscheinbaren und unnahbaren dunklen Räumen, dem eigentlichen Göttersitze, zu endigen: so vollführten sie nicht allein eine große künstlerische That, denn damit trat erst eine organisch geschlossene Architektur in das Leben, sie gaben auch einer tiefen religiösen

Wandlung deutlichen Ausdruck. Dem Menschen befreundete, menschlich fühlende Götter, sittliche Mächte lösten wilde Naturkräfte in der Herrschaft über die Welt ab. Und als der religiöse Glaube im Christenthum wieder eine andere Gestalt gewann, bereitete sich auch in der Architektur ein bedeutsamer Umschwung vor. Während der antike Tempel gleichsam wie ein Weihegeschenk emporsteigt, an ihm das äußere, von Säulen getragene Haus die ganze Aufmerksamkeit des Beschauers fesselt, eine reichere Schönheit entfaltet als die innere kleine Cella, wo das Götterbild einsam thront, bildet in der christlichen Kirche die innere Halle, in welcher sich die Gemeinde versammelt, durch ihre Gegenwart dem Gottesdienste erst die volle Weihe gibt, den Mittelpunkt und den Ausgangspunkt des Werkes. Fest geschlossen in edler Ruhe baut sich die Fronte des hellenischen Tempels auf; auf das Innere vorbereitend, zum Eintritte einladend, durch mächtige Portale, weite und hohe Fenster gegliedert, erscheint die christliche Kirchenfaçade. Der Wechsel in der Weltanschauung ruft auch den Wechsel in den architektonischen Formen hervor. Die Architektur zählt ihre Epochen nicht nach Menschenaltern, sondern nach Jahrhunderten, selbst nach Jahrtausenden. So viele Jahrtausende auch das ägyptische Reich währte, es hat doch nur einen Baustil geschaffen, weil die Grundlagen seiner Bildung und Anschauung im Ganzen die gleichen blieben und in unserer abendländischen Welt zählen wir, so stürmisch es auch in derselben sonst zuging, doch nur zwei selbständige Bauperioden, die griechisch-römische und die christlich-mittelalterliche. Erst der Eintritt eines neuen Weltalters stellt die vollkommenen Bedingungen zur Schöpfung eines wirklich neuen Baustiles her.

Wer von der Gegenwart die Meinung hegt, daß sie ein neues Weltalter gründe, daß sie etwa eine religionsstiftende Mission habe, sich zu den nächstälteren Jahrhunderten verhalte, wie das Hellenenthum zur orientalisch-ägyptischen Welt, der darf sich auch einer baldigen Schöpfung eines neuen Baustiles versehen. Wer von unserer Zeit bescheidener denkt, keinen unbedingten Bruch mit der Tradition fordert oder gewahrt, keinen Wechsel in den Trägern und in dem Schauplatze der welthistorischen Bewegung bemerkt, der wird die Zumuthung eines neuen Baustiles als etwas Thörichtes behandeln. Stil und Mode,

Architekten und Schneider, welche letztere allerdings nach Willkür und Belieben neue Formen erfinden können, muß man eben auseinander halten.

Wenn man daher, weil Schinkels Namen hoch gehalten und gepriesen wird, den Grund dafür in seinen erfolgreichen Bestrebungen, neue Bauformen zu schaffen, vermuthet, so geht man vollkommen irre. Schinkel wäre niemals ein Meister geworden, hätte er solchen wüsten Träumen nachgejagt, hätte er vom Hochmuthsteufel getrieben sich von der herrschenden Bildung blindlings losgesagt. Denn diese, wesentlich vollendender, ausbauender Natur, weiß nichts von einer absoluten Originalität. Man verläumdet sogar schon dann Schinkel, wenn man ihm eine einseitige und ausschließliche Vorliebe für den einen oder den anderen Stil, etwa für die Antike zuschreibt. So oft er auch mit diesem Vorwurfe belastet wurde, so wenig ist derselbe jemals erhärtet worden. Aber freilich, der Haß gegen die sittliche, befreiende Wirkung reiner Formen, den bekannte unsaubere Geister nähren, gewinnt dadurch eine scheinbare Berechtigung, daß man das Hereinziehen einer fremden, längst vergangenen Bildung in unsere nationale Welt beklagt. Als ob nicht seit dreihundert Jahren das klassische Alterthum in unserer Cultur unendlich stärker und inniger lebte als das Mittelalter!

Wir haben Carstens Unbefangenheit gegenüber dem Mittelalter kennen gelernt, wir sind im Stande, die gleiche Eigenschaft in Schinkels Kunstcharakter nachzuweisen. Durch Wolzogens dankenswerthe Publikation des Schinkelschen Nachlasses besitzen wir jetzt eine genauere Kunde, wie der Meister dachte und urtheilte. Als er das erste Mal Italien besuchte, schrieb er 1803 an den ihm befreundeten Buchhändler Unger: „Auf einer Reise durch das feste Land und die Inseln Italiens fand ich Gelegenheit, eine Menge interessanter Werke der Architektur zu sammeln, die bis jetzt weder betrachtet noch benutzt worden sind. Man bemühte sich bisher, entweder die Monumente griechischer und römischer Zeit, oder die Gebäude aus den Zeiten des Wiederauflebens der Künste tausendfach zu bearbeiten. Letzteres war für den ästhetischen Werth der Architektur von wenig Nutzen, da unstreitig mit Bramante der beste Stil der Architektur aufhörte. Dagegen tragen eine Menge Anlagen aus früher Mittelalterzeit, selbst aus der der Sarazener, woran Sizilien vorzüg-

lich reich ist, das wahre Gepräge philosophischen Kunstsinnes und hoher Charakterfülle, und andere neue Werke, die in unbekannten Winkeln des ganzen Landes von Italien stehen, sind durch die glückliche Auffassung der Idee und besonders durch die vortheilhafteste Benutzung der Umgebungen der Natur charakteristischer als der größte Theil dessen, was bei uns producirt wird."

Ueber den Mailänder Dom spricht er sich in folgenden enthusiastischen Worten aus: „Ich möchte es eine Schärfung des Gewissens nennen, welche man bei der Beschauung des Mailänder Doms empfindet. Man mag hier in den entferntesten Winkel der Dachconstruction gerathen, so erblickt man vollendete, geschmückte Architektur; man mag den Dom von oben herab sehen oder von unten herauf, die Ausführung ist gleich gepflegt; es ist da kein Theil, der, weil er dem Auge gewöhnlich versteckt ist, etwa nachlässig behandelt wäre, kein Vermissen desselben Stilgesetzes, das in den Hauptansichten herrscht. Die Art der Dachbedeckung ist, von oben herab gesehen, in demselben Stile, mit derselben Mühe, mit den Verzierungen derselben Gattung ausgeführt, wie die Wände der Kirche außerhalb und innerhalb, und wie die Gewölbe unter der Erde. Der Architekt ließ denselben Geist bis in das geringste Detail gehen; alles ist in einer unzertrennbaren Harmonie und man könnte sagen, wenn ein Ziegel nach einem andren Gesetz läge, als er liegt, so würde das ganze Werk eine andere Gestalt annehmen müssen, um wieder mit ihm in Zusammenhang zu treten."

Das Lob ist überschwänglich, wie denn auch Schinkel später dasselbe ganz richtig zu Gunsten der nordischen Kathedralen einschränkt. Wer hat aber vor Schinkel das Grundwesen der Gothik, die gediegene Vollendung der Werkarbeit, die strenge Einheit der Durchführung so treffend geschildert, wie wenige sind nach ihm über der Bewunderung des Einzelnen zur Erkenntniß des Ganzen vorgedrungen! Von seiner Unbefangenheit und seinem fröhlichen Willen, das Gute, auch wenn es der Antike schroff entgegengesetzt war, anzuerkennen, legt auch sein Interesse für den Kölner Dom, für die Erhaltung der Boisseréeschen Gemäldesammlung — in welcher, nebenbei gesagt, auch Thorwaldsen „fleißige Studien machte zu Motiven für Composition, Gruppirung, Stellung und Draperie" — Zeugniß ab. Doch abge-

sehen davon, enthüllen diese vom dreiundzwanzigjährigen Jüngling niedergeschriebenen Schilderungen bereits das Programm seines künftigen Wirkens und beweisen uns, daß die Grundsätze der späteren Jahre nur in geläuterter Form die Eindrücke und Empfindungen der Jugendzeit wiedergeben. Der Einzelbau ist keine isolirte Erscheinung, er muß gleichsam aus der Landschaft herauswachsen, mit den Formen und Linien der letzteren in innigem Zusammenhange beharren, als unmittelbarer Ausdruck der herrschenden Gesittung gelten können. Welche köstliche Früchte Schinkel dieser Einsicht zu entlocken verstand, welchen hohen Werth er auf die Wechselwirkung der Architektur und der landschaftlichen Umgebung legte, wie eifrig er bedacht war, sich auch die Mithilfe der anderen Künste zu sichern, ist bekannt. Es ist nicht zufällig, nicht gleichgiltig gewesen, daß Schinkel die Malerei so lange als seine Hauptbeschäftigung trieb, eine Zeit lang sogar über die Richtung seines Genius schwankte, sich zum Maler auserkoren glaubte. Dadurch gewann er jenen Reichthum, jene Uebersichtlichkeit der Bildung, die ihn vor allen Fachgenossen auszeichnet, dadurch errang er die Fähigkeit, sich über das beschränkte Fachbewußtsein zu erheben, nicht kleinlich an den einmal gegebenen Zuständen zu kleben, sondern an ihrer weiteren Entwickelung zu arbeiten. Er betrachtete die Architektur gewissermaßen mit den Augen eines Universalkünstlers, er konnte nicht architektonisch denken, ohne daß nicht auch gleichzeitig alle anderen Saiten der Phantasie mitklangen.

Wenn Schinkel nichts Anderes geleistet hätte, als daß er ein lebendiges Verhältniß der Architektur zur Natur und zu den Schwesterkünsten wieder herstellte, so wäre seine Wirksamkeit schon überaus dankenswerth gewesen. Denn gerade diese harmonische Wechselbeziehung war im Laufe der Zeit beinahe gänzlich verloren gegangen. Er that aber noch mehr und leistete noch Höheres. Was ihn im Angesichte des Mailänder Domes zu so mächtiger Bewunderung hingerissen hatte, die durchgängige Gediegenheit des Materiales und der Technik, die innige Uebereinstimmung der einzelnen Theile, die organische Durchbildung des Ganzen, das blieb für Schinkel keine vereinzelte, todte Erfahrung. Er verarbeitete diese und ähnliche Eindrücke in seinem Geiste und ließ sie reifen, bis sich ihm das reine Grundgesetz der architektonischen Schöpfung offenbarte, das er nachmals in

dem Satze aussprach: In jedem Baue muß die dreifache Zweckmäßigkeit des Planes, der Construktion und des Schmuckes herrschen. Wer sich an dem in der ästhetischen Schulsprache verpönten Ausdrucke der Zweckmäßigkeit etwa stößt, der lenke den Blick auf Schinkels Werke, und er wird nicht allein verstehen lernen, was Schinkel sich unter demselben dachte, sondern auch die Forderung Schinkels gerechtfertigt finden.

Schinkels Vorliebe für die Antike machte sich erst in zweiter Linie geltend. Nachdem er über sein persönliches Ziel und über die wahre Aufgabe der Baukunst sich klar geworden war, mußte er auch an die rechten Mittel, jene zu verkörpern, denken. Daß er diese Mittel innerhalb der hellenischen Bauformen fand, ist natürlich. Sie sind zu gleicher Zeit ausdrucksvoller und gefügiger, ursprünglich lebendiger und abgeschlossener, als jene der späteren Bauperioden, welche ja alle mehr oder weniger auf die antiken Traditionen gegründet sind. Die ausdrucksvolle Schönheit haftet im hellenischen Stile bereits an jedem einzelnen Gliede, dadurch wird eine freiere Combination möglich. Die griechischen Bauformen, einer vollkommen vergangenen Zeit angehörig, die nur noch in der Phantasie wiederbelebt werden kann, sind nicht an eine bestimmte Gebäudegattung gebunden, gestatten also eine allseitige Verwendung. Sie zwingen endlich, und das bleibt das Wichtigste, den Künstler, mit den einfachsten Mitteln die größten Wirkungen anzustreben, strafen jeden Versuch, aus dem Kreise des Einfach-Gediegenen herauszutreten, unmittelbar und empfindlich. Dadurch vor Allem empfahlen sie sich dem Reformator der modernen Architektur, welcher nicht etwa blos die Antike nachahmte — die antikisirende Architektur war zu seiner Zeit überall herrschend —, sondern annähernd wie die Antike zu schaffen, zu denken und zu empfinden durch sein Beispiel lehrte. Er steht mit Carstens und Thorwaldsen auf gleichem Boden.

Mit Carstens hat er noch den Zug gemeinsam, daß seine äußere Wirksamkeit, so glänzend sie auch war, doch noch lange nicht dem Thatendrange des Mannes entspricht, ein vollständiges Bild seines inneren Lebens und seiner schöpferischen Begabung keineswegs liefert. Der größte und beste Theil der Schinkel'schen Werke liegt in den Mappen des Schinkel-Museums vergraben, ist nur in der Form gezeichneter Entwürfe und Pläne erhalten.

Einen bloßen Skizzisten darf man ihn aber darum ebenso wenig schelten, wie Carstens. Auch wenn eine größere Zahl seiner Entwürfe eine monumentale Gestalt angenommen, bei den wirklichen Bauausführungen ihn fremder Wille oder unabwendbare äußere Verhältnisse weniger beengt hätten: seine wahre Bedeutung würde dennoch darin bestehen, daß er der Architektur wieder ihre rechte Stelle im Kreise der bildenden Künste erobert, das Bewußtsein der architektonischen Gesetze neubelebt, das architektonische Gewissen, um seine eigenen Worte zu gebrauchen, geschärft hat.

Indem wir Carstens, Thorwaldsens, Schinkels Wirksamkeit, wenn auch nur andeutend schilderten, haben wir den Weg, welchen die gegenwärtige Kunst zuerst eingeschlagen hat, kennen gelernt. Ist das folgende Geschlecht auf diesem Wege beharrlich geblieben? Zunächst muß man bekennen, daß derselbe so ziemlich vergessen ist. Man wirft uns häufig Parteilichkeit gegen einzelne bedeutsame, noch lebende oder jüngst verstorbene Meister vor, nennt es Undank, daß wir ihren Werth einschränken, nicht mit ungetheilter Aufmerksamkeit, auflodernder Begeisterung ihren Werken uns zuwenden. Namentlich die Verehrer von Cornelius geizen nicht mit solchem Tadel. Mit größerem Rechte könnte man uns aber der Parteilichkeit für die jüngeren Künstler zeihen und uns anklagen, daß wir die Verdienste ihrer unmittelbaren Vorgänger der Vergessenheit überlieferten. Wir knüpfen gewöhnlich die Wiedergeburt unserer Kunst erst an die Romantiker an und denken gering von der vorhergehenden Künstlerschaft. Wenn wir billig sind, werden wir eingestehen, daß selbst bei einem Schick oder Wächter die Phantasie, die spezielle malerische Begabung höher entwickelt war, als bei so manchem Großmeister der späteren Kunst. Zum Ausdrucke ihrer Gedanken brauchten sie zwar nicht so mächtige Maschinen, wie man spöttisch die moderne monumentale Malerei genannt hat, sie waren auch abergläubig genug, noch in dem Auge das sinnliche Organ des Kunstgenusses zu finden, und die bildenden Künste durch unübersteigliche Schranken von der Philosophie und Poesie getrennt zu halten. Innerhalb dieser Beschränkung zeigen sie aber eine Fülle malerischer Reize, eine Gewalt über plastische Formen, einen Sinn für reine Schönheit, Hoheit und Anmuth, wie wir sie bei manchen berühmten Zeitgenossen schmerzlich genug ver-

missen. Es wäre nicht schwer, auch bei Carstens michelangelische Inspirationen, bei Schick eine Raffaels würdige Grazie nachzuweisen. Hält man vollends mit den Schöpfungen des Kreises, der sich um Carstens gruppirt hatte, die Werke des folgenden Jahrzehntes zusammen, so empfängt man unwillkürlich das Gefühl, als würde man mit einem Zauberschlage aus dem Sitze hoher Civilisation in eine Urwildniß versetzt. Wie ging das zu, da doch die Kunstliebe nicht sank, der Kunsteifer thatsächlich sich hob?

Wenn man bei älteren Künstlern, die einen längeren Zeitraum überblicken, Umfrage hält, wenn man nur Künstlerbriefe und Künstlerbekenntnisse zu Rathe zieht, so muß man wohl die Periode 1800 bis 1818 als das goldene Zeitalter unserer Kunst und ihre wahre Heimat in Rom begrüßen. Die Erinnerung an Carstens hallte noch lebendig nach, sein unglückliches Schicksal wurde wie ein Märtyrerthum aufgefaßt und verlieh dem frühverstorbenen Künstler eine förmliche Glorie. Unter seinem Zeichen schaffen und wirken kampflustig und siegesgewiß zahlreiche stattliche Männer, selbständig in ihrer Gesinnung, unabhängig und stolz von Charakter, von der reinsten Kunstbegeisterung getragen, willig, ihre Naturgaben auf das höchste zu spannen, streng gegen sich selbst, streng aber auch gegen das Publikum, dessen Launen und willkürlichen Liebhabereien sie nicht das Geringste nachgeben. In einer Künstlergeschichte unseres Jahrhunderts gebührt den Namen Koch und Reinhart, Wächter und Schick u. A. ein ehrenvoller Platz, sie haben uns den Begriff einer echten Künstlerpersönlichkeit wieder nahe gebracht und wie eine wahre Künstlernatur denke und empfinde, versinnlicht. An schroffen Seiten, Seltsamkeiten und absonderlichem Wesen fehlte es dem römischen Künstlerkreise nicht. Sie waren nicht umgänglich und rücksichtsvoll, verstießen unzählige Male gegen die herkömmliche Sitte und die gangbaren Anschauungen; wie sie aber ihr Verhältniß zur Kunst auffassen, welche Aufgaben sie sich stellen, nach welchen Mitteln sie greifen, ihr Beharren bei großen würdigen Gegenständen, ihr reicher und keuscher Formensinn, das Alles ist des besten Lobes werth.

Als seit 1810 neue Ankömmlinge in den römischen Kreis eintraten mit anderen Grundsätzen und Zielen, als die sogenannte Nazarenergemeinde sich bildete, bewahrte die ältere

Künstlergeneration doch noch so großen Einfluß, daß jene in der Frescomalerei die ihnen zusagende Weise erblickten und enthusiastisch in eine Technik sich hineinarbeiteten, welche dem Wesen und den Anschauungen des Carstenskreises ganz nahe stand, und nur wenn sie im Geiste dieser Anschauungen und der ihnen entsprechenden Formen geübt wird, Erfolg verspricht. Weder Cornelius, noch Overbeck waren durch ihren Bildungsgang auf die Fresken in der Casa Bartholdi, die sie in Gemeinschaft mit Veit und Schadow arbeiteten, vorbereitet gewesen. Erst die Berührung mit dem römischen Künstlerkreise verlieh ihnen den Muth und weckte den Sinn für die Frescomalerei, deren Wiederbelebung für die weitere Entwickelung unserer Kunst so wichtig werden sollte. Daß Cornelius, Overbeck und Veit im Anfange auch innerlich sich dem älteren Künstlerkreise bei allen Verschiedenheiten verwandt fühlten, zeigen die Schilderungen der fetten und mageren Jahre in der Casa Bartholdy, welche dieselbe Formenreinheit, einfache Gediegenheit des Ausdruckes und Durchsichtigkeit des Gedankens offenbaren, wie die Schilderungen, die wir Carstens und seinen Genossen verdanken.

Beneidenswerth und von seltenem Glücke begünstigt erscheint auch darin das Leben der römischen Künstlergemeinde in den beiden ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts, daß ein reger und inniger Verkehr mit Männern eingeleitet werden konnte, die ein ebenso tiefes Verständniß der Kunst, wie die Gabe der Anregung besaßen, die in ihrem besonderen Wirkungskreise tüchtig und groß, alle mit einander und mit den Künstlern durch die gleiche Liebe zur Kunst verknüpft waren. Wilhelm von Humboldt, Welcker, Tieck boten der älteren Generation einen ebenso willkommenen wie wichtigen Stützpunkt, wie Niebuhr, „der deutsche Minister", Bunsen, Brandis u. A. dem Kreise, der sich um Cornelius bewegte, nahe kamen und ihn allseitig förderten. In Wahrheit, man lebte damals auf einer idealen Künstlerinsel, von der profanen Welt abgeschlossen, bei aller Stille und Heimlichkeit doch reich befriedigt und in Bezug auf die Zukunft der schönsten Hoffnungen voll. Für die persönlichen Verhältnisse des Künstlers und ihre individuelle Entwickelung konnte man kaum eine Veränderung wünschen. Was ist aus dieser idealen Künstlerinsel geworden?

Spurlos ist sie allerdings nicht versunken. Man darf nicht vergessen, daß einzelne jüngere Meister unmittelbar an die Kunstweise, die im Anfange des Jahrhundertes in Rom herrschte, sich anlehnten, unbeschadet ihrer Selbständigkeit doch zur Nachfolge Carstens und seiner Freunde gerechnet werden müssen. Es seien hier nur Genelli, Rahl und Preller genannt. Prellers homerische Landschaften, die auf den Beschauer noch jetzt einen tiefen Eindruck üben, würden vollends die älteren römischen Kunstfreunde in lauteres Entzücken versetzt haben, so ganz und gar sind sie von dem Geiste erfüllt, der zu Carstens Zeiten als Ideal den Künstlern vorschwebte.

Gleich den Helden, deren Leben und Leiden sie uns vorführen, erscheint in Prellers Landschaften auch die Natur größer und mächtiger, als sie uns gewöhnlichen Menschenkindern seitdem entgegentritt. Die Stürme brausen gewaltiger, die Bäume wölben sich höher, die Zweige breiten sich reicher und breiter aus, das Meer birgt größere Schrecken in sich, aber auch der Genuß der Natur lockt süßer. Furchtbare Leidenschaften und selige Ruhe und die ganze Scala von Eindrücken, die dazwischen liegt, prägt sich in diesen landschaftlichen Formen aus, überall fühlt man sich aber auch vom Hauche einer klassischen Phantasie angeweht, von der edlen einfachen Wahrheit der Darstellung ergriffen. Soweit es der Landschaftsmalerei möglich ist, einen epischen Ton anklingen zu lassen, ist es hier geschehen. Wäre dieses möglich gewesen ohne das Vorbild und die Anregungen der römisch-deutschen Kunst aus dem Anfange unseres Jahrhunderts?

Immerhin bleibt diese Nachwirkung vereinzelt, zu einer dauernden, unwandelbaren Herrschaft hat es die zuerst von Carstens ausgegangene Reform nicht gebracht. Einer schroff entgegengesetzten Welt gehören die Gedanken und Formen an, welche uns die Gemälde der letzten Jahrzehnte überwiegend offenbaren, in einem von Thorwaldsens Pfade wesentlich verschiedenen Geleise bewegt sich die moderne Plastik, Schinkels epochemachende Thätigkeit endlich konnte es doch nicht verhindern, daß bald der romanische, bald der gothische Baustil uns als der allein seligmachende empfohlen wurden, Barockbauten sich breit machen, auf dem Gebiete der Architektur eine nicht unbedenkliche Anarchie einzureißen droht. Es wäre nutzlos,

darüber zu klagen, daß Alles so kam; versuchen wir lieber, die Abweichung oder wenn man will den Abfall von der klassischen Kunstweise zu erklären.

Die von Carstens eingeleitete Reform traf nur das Künstlerbewußtsein. Gäbe es blos Künstler auf der Welt oder wirkten die Künstler nur für ihre Fachgenossen, so wäre ihr Erfolg unbegrenzt und unzerstörbar gewesen. Die Kunst ist aber auch Volkssache. Auf die Nation zu wirken, derselben das verklärte Spiegelbild ihres Wesens, ihrer Gedanken und Empfindungen entgegenzuhalten, gehört gleichfalls zu ihrer Mission. Diese Aufgabe der Kunst wurde von Carstens und seinen Genossen übersehen, und darin liegt die Schranke ihres Wirkens. Der einzelne Künstler gewann eine feste Richtschnur für seine Thätigkeit, er wurde von der willkürlichen Manier auf ein sicheres Gesetz verwiesen und gelehrt, die Gedanken, welche er verkörpern wollte, auf ihre Durchsichtigkeit und ihren Empfindungsreiz schärfer zu prüfen, nur reine und sprechende Formen zu gebrauchen. Die Stellung des Künstlers zum Kunstwerke ist jedoch vielfach verschieden von der Weise, wie die Laien Kunstwerke auffassen und genießen. Für den Künstler haben die äußeren Formen der Darstellung das entschieden größte Interesse, er kennt die Wichtigkeit der einzelnen Linie, des bestimmten Farbentones; die Schwierigkeiten, in das todte Material Leben und Ausdruck zu bringen, weiß er allein zu schätzen, das in der Form gelungene Werk allein zu würdigen, die Gegenstände fesseln ihn erst von dem Augenblicke an, wenn er ihr sprödes Verhalten gegen die äußere Form überwunden hat.

Anders das große Publikum. Es trägt den Kunstwerken ein stoffliches Interesse entgegen, will auch durch den Gegenstand an sich angeregt werden. Am liebsten sieht der Laie verkörpert, was ihn selbst unmittelbar beschäftigt, was ihm bekannt und befreundet ist, was er gleichsam als sein Miteigenthum betrachten darf; werden ihm neue Gegenstände vorgeführt, so wünscht er durch dieselben eine merkliche Bereicherung seines Vorstellungskreises, eine volle Sättigung seiner Neugierde zu erfahren. In der Regel beharrt er bei diesen gemischten ästhetischen Gefühlen und vergißt nicht selten über dem Interesse, welches ihm der lehrhafte Gedanke einflößt, über der Freude, welche er an der treuen, fleißigen Wiedergabe seiner Welt findet,

die reinen Formen auf sich wirken zu lassen, den künstlerischen Maßstab an die ihm vorgeführten Werke allein und ausschließlich anzulegen.

Es wäre unbillig, in dieser Auffassungsweise eine Eigenthümlichkeit nur der modernen Laienkreise zu erblicken, sie mit dem verfallenden Kunstsinn der Gegenwart in Zusammenhang zu bringen. Aehnliche Anschauungen herrschten auch in früheren Zeiten. Wie häufig stoßen wir bei der Betrachtung älterer Kunstperioden auf Werke, die ihrem Schöpfer von seinen Zeitgenossen das höchste Lob brachten, vollkommene Befriedigung gewährten und welche wir doch kaum noch eines Blickes würdigen, als dürftige, oft als kunstwidrige Leistungen verdammen. Haben wir diesen Widerspruch etwa aus den Launen des ewig wechselnden Geschmackes zu erklären? Einzelne Schöpfungen aus derselben Zeit fesseln uns aber nahezu in demselben Grade, als wie sie zum ersten Male vor die Augen der Beschauer traten, ja sie werden zuweilen von uns, wenn gleich viele Jahrhunderte seit ihrer Entstehung verflossen sind, besser gewürdigt als von den unmittelbaren Zeitgenossen. Diese verdanken ihren dauernden Reiz der formellen Vollendung, der rein künstlerischen Durchführung, die auch dann noch fesselt und ergötzt, nachdem der Gegenstand der Darstellung das unmittelbare Interesse verloren hat, welche sich überhaupt zu allen Zeiten in der gleichen Weise äußert. Jenen verhalf die Wichtigkeit oder das befreundete Wesen des Gegenstandes zur Anerkennung. Der Künstler sprach in derselben nicht klar und voll aus, was er empfand, das Volk dagegen las in ihnen, was er dachte, erkannte in ihnen, woran sein Herz hing.

Wenn der Künstler die Lehren eines ehrwürdigen Glaubens deutlich erläuterte, die religiösen Vorbilder anschaulich schilderte, die gangbaren Vorstellungen von der Natur, ihrem Walten und Weben wohlgeordnet versinnlichte, oder wenn er das wirkliche Leben abzubilden Fleiß und Eifer bewährte, die einzelnen Erscheinungsformen bis zum Wiedererkennen genau dem Auge vorführte, so befriedigte sein Werk vollkommen. Die didaktische und die naturalistische Richtung der Kunst wurzeln gleichmäßig in der Nachgiebigkeit der Künstlerphantasie gegen die Vorliebe und das Bedürfniß des Volkes, auch auf ästhetischem Gebiete stofflich angeregt zu werden. Ausgeschlossen wird

dadurch keineswegs die Möglichkeit, daß auch der Künstler zu seinem Rechte gelangt; das Zeitalter wird vielmehr als das kunstreichste gepriesen, in welchem die volksthümlichen Aufgaben der Kunst noch nachhallen, ohne den schöpferischen Formensinn des Malers und Bildhauers zu hindern, in welchem die Gedanken des Künstlers noch im Volksbewußtsein leben, aber doch schon so weit abgeschliffen sind, daß sie sich nach seiner Individualität umgestalten lassen, ein persönliches Gepräge annehmen.

An eine solche glückliche Wechselwirkung konnte im Anfange unseres Jahrhunderts nicht gedacht werden. Der Künstler mußte auf die Theilnahme des Volkes verzichten, das überall unter schwerem politischem Drucke seufzte, hier das Joch der Fremdherrschaft schleppte, dort für soldatischen Ehrgeiz blind sich opferte. In dem Napoleonischen Zeitalter war für das Verständniß und den Genuß idealer Lebensgüter kein Raum, nur still und abseits konnten dieselben gepflegt werden. Zunächst nicht zum Schaden für die Kunstentwickelung. Denn die Abgeschlossenheit begünstigte die Einkehr in das gesetzmäßige, gediegene Schaffen, gestattete dem Künstler, über die unmittelbaren Bedingungen einer reinen wahrhaft lebendigen Phantasiethätigkeit sich klar zu werden. Doch als der Friede kam und mit ihm die Lust, sich wieder an der Kunst zu erfreuen, als Schwung und Begeisterung und stolzes Selbstbewußtsein die Volksseele erfüllten, da brach nothwendig auch der Zwiespalt aus und wurde man die Entfremdung der Kunst inne. Es ging nicht an, daß man in der Stadt der Ruinen, in Rom, den natürlichen Mittelpunkt lebendigen Kunstwirkens anerkannte, daß man fern von der Heimat den Sitz nationaler Kunst duldete.

Der Schauplatz der künstlerischen Thätigkeit wurde nach dem Norden verlegt, vom Künstler verlangt, daß er auf die Volksgedanken horche, dem nationalen Interesse huldige, das moderne Bewußtsein zum Ausdrucke bringe. Die naive Hingabe an das Kunstwerk verlor sich immer mehr aus der Welt, die Flucht aus der Gegenwart, sonst dem Künstler willig zugestanden, erschien jetzt tadelnswerth. Der Künstler soll sich dem Volke unmittelbar zuwenden, den positiven Inhalt des gegenwärtigen Lebens in sich zur Reife kommen lassen, lautete die allgemeine Forderung, welcher sich die Künstler um so weniger

entziehen konnten, als sie theilweise unter denselben Einflüssen groß erzogen waren, das Bedenkliche einer Kunstweise, die den unmittelbaren Zusammenhang mit dem Volksbewußtsein aufgegeben hat, wohl fühlten. Wer da predigte, ein schön geformtes nacktes Bein sei ein würdigerer Gegenstand künstlerischer Darstellung als gelbe Lederhosen, ein jungfräulicher Leib in seiner zarten Entfaltung reizender als ein schmutziger Büffelkoller, die Antike in jedem Atom herrlicher als die moderne Welt, fand nur noch wenige gläubige Zuhörer. Durch lebendige Beispiele konnte er auch seine Behauptung schwer erhärten, da unter den nächsten Nachfolgern Carstens sich kein so mächtiger Meister erhob, der die üblen Nachreden auf die Allegorie, auf die fremdgewordene Antike, auf den todten Idealismus zum Schweigen gebracht hätte. Der stoffliche Reichthum gehörte lange Zeit zu den unabweisbaren Eigenschaften eines vollendeten Kunstwerkes.

Man kann diesen Gang der Kunstentwickelung nicht willkürlich nennen, man darf es keineswegs tadeln, daß auf lebendige Gedanken, auf eine volksthümliche Auffassung ein so großes Gewicht gelegt wurde. Die Kunst bildet ja die wichtigste Offenbarung des Volksgeistes. Auch soll man nicht meinen, daß seitdem dem künstlerischen Fortschritte ein fester Riegel wäre vorgeschoben worden. Unter den späteren Künstlern, und gerade unter solchen, welche dem traditionellen Idealismus, der nur das ursprünglich Große und Mächtige anerkennt, scheinbar am schroffsten entgegentraten, begrüßen wir einzelne Männer, die wir ohne Zagen den alten Meistern als ebenbürtig zur Seite stellen, fest überzeugt, daß auch die ferne Nachwelt unsere Meinung bestätigen werde. Der Name: Ludwig Richter schwebt, sobald wir diesen Glauben andeuten, Jedermann auf der Zunge. Sein Reich ist freilich beschränkt, das deutsche Kleinleben seine heimische Welt. Diese kleine Welt beherrscht Richter aber vollkommen. Er illustrirt nicht dieselbe, stets abhängig von dem gegebenen Gegenstande, sondern schafft sie künstlerisch neu. Die feine Individualisirung, die sinnige Empfindung, welche über alle seine Gestalten ausgegossen ist und in seinen Aquarellen z. B. in der prächtigen Käsefrau nach Goethes Schilderung in den Geschwistern noch reiner tönt, als in den nach seinen Zeichnungen gearbeiteten Holzschnitten, hebt den Kreis der Darstellung über das Alltägliche hinaus, die

humoristische Stimmung, das Seelenvolle, Treuherzige, Gute im Ausdrucke, sind nicht minder ursprünglich als die Typen voll überraschender Wahrheit, so daß wir in ihnen lauter alte Bekannte vermuthen, während sie doch erst in der Phantasie des Meisters das sprechende Leben empfingen. Es geht uns mit Richters Bildern, wie mit den besten Schöpfungen des Kunstgesanges, die uns gleich Volksliedern anmuthen, die tiefste poetische Weisheit unter naiver Einfachheit bergen.

Neben Ludwig Richter, der längst zu den Lieblingen des Volkes zählt, der auch außerhalb Deutschlands der deutschen Kunst zahlreiche Verehrer zugeführt hat, und was gewiß bezeichnend ist, in einem der angesehensten Vertreter der klassischen Kunstgeschichte, in Otto Jahn, einen begeisterten Biographen besitzt, darf auch Moritz Schwind nicht unerwähnt bleiben, gerade weil bei ihm die Unabhängigkeit von dem hergebrachten Stile am deutlichsten vortritt, seine Eigenthümlichkeit, die alles Banale flieht, das Verständniß des Meisters erschwert. Nur ein Werk sei genannt, allerdings das Beste, was wir überhaupt Schwind verdanken: die in fünfzehn Aquarellbildern gemalte Geschichte der sieben Raben und der getreuen Schwester. Diese Bilder erzählen nicht blos ein Zaubermärchen, sondern sind selbst ein Zauberwerk, das den Sinn gefesselt hält, und jeden, der seine Kreise betritt, die übrige Welt vergessen macht.

Schwind hebt die Geschichte der getreuen Schwester — wenn wir von dem Eingangsbilde, dem Prologus, absehen, von dem verhängnißvollen Augenblicke an, wo die Einsame, die ihre verzauberten Brüder durch beharrliches Spinnen und Schweigen erlösen soll, von einem Jagdzuge entdeckt wird. Ein lustiger Jägertroß eilt an uns vorüber, ihm voran der Königssohn, der mitten im Waldesgrün die reizende Jungfrau auffindet. Walther von der Vogelweide kann nicht zarter und seelenvoller von der inniglichen Mädchenschönheit singen, als sie hier Schwind in einfach natürlichen Zügen zeichnet. Keusch und sittsam, nur in ihr goldenes Haar gehüllt, sucht sie sich den Blicken, welchen bereits Liebesfeuer entglimmt, zu entziehen. Doch vergebens, der Blick hat gezündet, die Jungfrau, wenn ihr auch das Wort versagt ist, durch süßen Kuß dem Jünglinge sich hingegeben. Wir sehen sie des Königssohnes Roß besteigen, geleiten sie in das Schloß, wohnen der Brautschmückung bei. Ueber alle diese

Bilder weht ein lieblicher Hauch der Anmuth, alle Formen und Bewegungen durchzieht reiner Wohllaut. Gleich einer heiligen Elisabeth gewahren wir sodann das junge Königsgemahl Almosen vertheilen. Erquickte uns bisher der lautere Schönheitssinn, so ergreift uns die dramatisch gehaltene Charakteristik der Bettlergruppe. Hunger und Elend, leibliche Verkrüppelung und geistige Verkommenheit treten uns in ihrer ganzen Scheußlichkeit unverhüllt entgegen. Welch entsetzlicher Jammer spricht nicht namentlich aus den Zügen des vordersten Bettelknaben! Nur ein Rest menschlicher Form ist ihm übrig geblieben, um die Verthierung, die blödsinnige Stumpfheit desto unheimlicher hervorzuheben. Aus der grellen Wirklichkeit führt uns das nächste Bild in eine nächtliche Dämmerwelt. Das beharrliche Schweigen hat die getreue Schwester längst verdächtigt, selbst der Gatte kann sich des Mißtrauens nicht ganz erwehren, als er sie in nächtlicher Stille, nicht an seiner Seite ruhend, sondern ruhig die Spindel drehend gewahrt. Glücklich ist hier in der Färbung ein grauer, nebelhafter Ton angeschlagen, der das Geisterhafte der Erscheinung andeutet, und so die späteren Vorgänge, die Nachgiebigkeit des Königsohnes gegen die Anklage der Hexerei erklärt. Endlich bricht die Katastrophe an.

Die schweigsame Königin hat ein Zwillingspaar geboren, unter den Händen der Hebamme fliegen aber die Kinder als Raben auf. Schrecken und Abscheu malen sich in den Zügen der Umstehenden. Während die Einen überrascht von der ungeahnten Verwandlung furchtsam die ungeschickten Rabenkinder abwehren, haben die Andern bereits den bösen Zauber entdeckt und ihr Urtheil über die unglückliche Mutter, die im Hintergrunde ruht, resignirt zur herbeigeeilten Fee emporblickt, gefällt. Wir glauben zunächst, es gehe nichts über die lebendige Schilderung der vorderen Gruppe. Die höchste schöpferische Kraft hat aber der Meister für die Wöchnerin aufgespart, die, verschönt durch die Mutterfreude, still und innig ihrem Schicksale entgegenharrt, bei welcher selbst der Kampf zwischen Mutter- und Schwesterliebe die ursprüngliche Holdseligkeit nicht trüben kann. Es folgt das Vehmgericht, der rührende Abschied vom Geliebten, die Vorbereitung zum Tode. Bei aller Sympathie für die verfolgte Unschuld gönnt man doch auch einen Blick dem dicken Kerkermeister, der in aller Gemüthlichkeit sich zu

seinem grausamen Handwerke anschickt. Nur eine einzige Stunde fehlt noch, um die sieben Jahre voll zu machen und die verzauberten Brüder zu befreien. Die Fee erscheint mit dem Stundenglase in den Lüften, und spricht der Bedrängten Trost zu. Eine gute Hilfe leisten aber auch die Bettler, die ihre Wohlthäterin nicht verlassen mögen, die Kerkerthüre stürmen, dem Vollzuge der Hinrichtung ein schweres Hinderniß entgegensetzen. Es sind dieselben Gestalten und Köpfe, die wir schon früher bei der Almosenspende erblickten, aber das Abstoßende und Unheimliche ist dennoch verschwunden. Die Dankbarkeit hat die Züge verklärt, die Hoffnung, die Wohlthäterin retten zu können, Hunger, Elend und Siechthum vergessen lassen. Dank dieser Verzögerung verrinnt die letzte Prüfungsstunde, die Raben werden mit den von der getreuen Schwester gesponnenen Hemden bekleidet, entzaubert und eilen nun auf milchweißen Rossen, von der Fee, einer wunderbar mächtigen, stolzschönen Gestalt, geführt, herbei, die Schwester vom Brandpfahle loszulösen. Das sturmgleiche Heranbrausen der Brüder, der Liebesschmerz des Königssohnes, der am Fuße des Scheiterhaufens in sich versunken kniet, der Volksjubel über die unverhoffte Befreiung, die komische Hast der flüchtenden Henker, all das Wogen und Drängen, der plötzliche Wechsel in den Empfindungen, Alles ist gleich trefflich wiedergegeben und stempelt das Bild zum würdigen Schlußsteine des ganzen Werkes.

Von diesem selbst aber muß man bekennen, daß es den Reiz inniger Poesie und den freudigen frischen Sinn für die lebendige Wirklichkeit, die wir beinahe schon verloren wähnten, in harmonischer Vereinigung so selten erblicken, in gleich vollkommenem Maße besitzt, daß es das einfach kindliche Gemüth wie die gereifte Lebenserfahrung gleichmäßig ergötzt, daß die eckigen, bis zur Sonderbarkeit durch ein rauhes Schicksal ausgearbeiteten Charaktere eben so wahr geschildert sind, wie das hold anmuthige Wesen ungetrübter Naturen. Es fehlt dem Bilderkreise weder die organische Durchbildung der Composition, noch die dramatische Kraft, darüber aber schwebt stets eine reine, reiche, überall zutreffende Empfindung.

Die Einkehr in das Volksthum, die Betonung nationaler Interessen, die unbefangene Annäherung an das wirkliche Leben sind also durchaus nicht vom Uebel, sie bilden vielmehr eine

wesentliche Bedingung gesunder Kunstblüthe, vorausgesetzt, daß Formfreude in den Beschauern, Formenverständniß im schaffenden Künstler mit ihnen verknüpft sind. Anders verhält sich die Sache, wenn der Nachdruck ausschließlich auf das stoffliche Interesse gelegt, in der patriotischen Bedeutung des Gegenstandes der Hauptwerth der künstlerischen Darstellung gesucht wird. Der gebildete Laie weiß es nicht besser, als daß die historische Malerei den höchsten Rang unter den verwandten Gattungen einnimmt, daß er für die Entwickelung derselben sich begeistern, über den Mangel an historischen Bildern Klage führen muß. Wird er dann vor ein historisches Gemälde geführt, so empfindet er freilich in den meisten Fällen tödtliche Langeweile; in seinen Grundsätzen wird er aber dadurch nicht wankend gemacht. Die unbedingte Herrlichkeit der historischen Malerei, die an die Stelle der religiösen getreten ist, steht für ihn unwandelbar fest; er wartet und hofft von einem Jahre zum andern. Er wird aber vergeblich harren, geradeso wie er sich schließlich getäuscht finden wird, wenn er von der modischen Sitte, berühmten oder auch nur verdienten Männern Statuen zu setzen, den Aufschwung unserer plastischen Kunst rechnet, und meint, je größer die Zahl solcher öffentlichen Monumente, bei welchen gar nicht selten selbst der Name des dargestellten Helden nur in den engsten Kreisen bekannt ist: eine desto reichere Frucht falle in den Schoß der Plastiker. Soll denn aber die historische Malerei etwa gar nicht gepflegt werden, sollen wir unseren Heroen kein Denkmal mehr errichten, darauf verzichten, daß die Betrachtung ihrer Heldenzüge uns und die kommenden Geschlechter zu ähnlichen Großthaten ermuntert? Niemand stellt eine solche thörichte Forderung. Dagegen aber muß man entschiedene Einsprache erheben, daß die historische Malerei und die Monumentalskulptur sich den gesetzlichen Bedingungen eines Kunstwerkes nicht zu fügen haben, daß man bei denselben wegen des bedeutsamen Inhaltes Formenmängel nicht zu beachten brauche, die Form überhaupt in den Hintergrund trete. Es ist ein bedenkliches Zeichen der Zeit, daß es bei so vielen statuarischen Werken schon als hohes Lob hingenommen wird, wenn eingestanden wird, der Künstler habe die Schwierigkeiten, die sich ihm bei der plastischen Verkörperung darboten, glücklich überwunden, das Häßliche und Gleichgiltige des Costumes, der

Gestalt, des Kopfes ziemlich abgeschwächt. Es spricht nicht zu Gunsten der Lebensfähigkeit der historischen Malerei, sowie sie von Laien gewöhnlich aufgefaßt wird, daß die Kritik sich regelmäßig abmüht, nicht aus dem Bilde selbst, sondern aus andern Quellen, durch Verweisung auf die Litteratur die Bedeutung und Größe des dargestellten Gegenstandes und damit die Tüchtigkeit des Werkes zu beweisen. Das heißt, die Kunst entweder auf primitive Zustände zurückdrücken, oder sie auf Abwege verlocken.

Man kann auch in der monumentalen Plastik den höchsten künstlerischen Anforderungen genügen, das zeigt z. B. Rietschels Wirksamkeit; man wird durch die Pflege der historischen Malerei nicht nothwendig von der Ausbildung des Formensinnes abgebracht, dafür ist das Beispiel von Delacroix maßgebend.

Wenn aber die Existenz der historischen Malerei schon an und für sich als eine große Errungenschaft gepriesen und die monumentale Skulptur wohl gar als eine höhere Entwickelungsstufe der Plastik angesehen wird, so ist darauf folgendes zu antworten: Indem wir das Andenken an unsere hervorragenden Männer durch Errichtung ihrer Statuten verewigen, vollführen wir eine That der Pietät und üben auf die Volkserziehung einen guten Einfluß, wir gewähren auch dem Bildhauer eine dankenswerthe Beschäftigung, die er sonst vermissen würde. Die eigentliche Künstlerbildung aber befördern wir nicht, den rechten Aufschwung der Plastik begünstigen wir nicht, so lange sich die Sache so stellt, daß der Bildhauer entweder auf die natürlichen Reize seiner Kunst verzichten, oder der Wahrheit der Schilderung in das Gesicht schlagen muß. Die Mehrzahl der historischen Bilder weiter sind nichts anderes als Illustrationen; freilich Illustrationen im üppigsten Prunkstile, figurenreich und farbenglänzend, bei welchen nicht Raum und Größe gespart sind, aber ihrem Wesen nach doch nur Erläuterungen historischer Ereignisse, abhängig von anderweitig gewonnenen wissenschaftlichen oder politischen Ansichten, wie die gewöhnliche Illustration von einem bestimmten Texte.

Man sehe doch nur, wie die meisten historischen Bilder zu Stande kommen. Der Künstler durchblättert historische Handbücher oder Lokalchroniken, späht nach einem interessanten oder pikanten Vorgange, schlägt dann Costumebücher nach, sucht

äußerlich des Stoffes Herr zu werden, der ihm innerlich gar niemals an das Herz gewachsen war und bemüht sich erst nachträglich die passenden Formen zur Versinnlichung des Gegenstandes zu finden. Regelmäßig verwechselt er historische Wichtigkeit mit künstlerischer Bedeutsamkeit, regelmäßig verfällt er in den Fehler, daß er Begebenheiten, die allerdings auf den Gang der menschlichen Entwickelung, auf das Schicksal eines Landes und Volkes wesentlichen Einfluß übten, schon an und für sich für fähig hält, malerisch verkörpert ganz bestimmte ästhetische Empfindungen zu wecken. Er erhitzt seine Einbildungskraft und wähnt seine Phantasie entzündet zu haben. Ja, wenn die historische Bildung Gemeingut wäre, wenn unsere Kinder statt in der Bibel in Geschichtswerken lesen würden, wenn wir bei dem Volke die genaue Bekanntschaft mit den epochemachenden Ereignissen, mit den historischen Helden voraussetzen dürften, wenn Haltung, Züge, die Art des Auftretens, der zum Typus gewordene Charakter der letzteren uns Laien gegenwärtig wäre, dann könnte man von einer historischen Kunst sprechen. Vielleicht läßt sich die Form dieses Satzes so verändern, daß man an die Stelle des „Wenn“ ein „Bis“ setzt, vorläufig aber, wie die Sachen stehen, vermag man schwer einen rechten Glauben zu derselben zu fassen. Die größte Schwierigkeit liegt in der Neuheit historischer Bildmotive für den Künstler sowohl wie für das Publikum. Ueber der Sorge, sich den Gegenstand wenn auch nur dürftig anschaulich zu gestalten, erlahmt der Flug des ersteren, über der Anstrengung, sich in die wahre Bedeutung, das ganze große Gewicht des Inhaltes hineinzudenken, erlischt die Formfreude des letzteren.

Glaubt man denn, die antike Kunst oder die Renaissancekunst des sechszehnten Jahrhunderts hätten die Vollendung, die wir an ihnen bewundern, erreicht, wenn jeder Künstler sich mit der Wahl des Gegenstandes hätte abmühen müssen, wenn an jeden die strenge Forderung wäre gestellt worden, neu und originell auch im Gedanken zu sein, stets auch stofflich die Kunstwelt zu bereichern? Unzählige Male wurde derselbe Gegenstand wiederholt, durch die Wiederholung erst für die künstlerische Phantasie vorbereitet. Allmälich schliff sich das Fremde und Zufällige und Aeußerliche ab, das Volk wurde mit dem inneren Wesen der Gestalten vertraut, begnügte sich nicht, wie es ur-

sprünglich that, daß ihm durch das Kunstwerk ein bedeutender Inhalt vorgeführt werde, — was würdig, bedeutend und groß sei, darüber herrschte bereits eine allgemeine Uebereinstimmung — sondern verlangte nach der reinsten und herrlichsten Verkörperung seiner Ideale. Der Künstler aber, dem der Volksglaube, die Poesie vorgearbeitet hatten, der sich in einem genau bekannten Kreise bewegte, der nur mit abgeschlossenen Vorstellungen zu thun hatte, legte alle Aufmerksamkeit und Kraft auf die schöne Form, wurde nirgends gehemmt, das allgemein Menschliche, den durchsichtigen psychologischen Charakter, die vollendete Form als künstlerischen Kern aus der Summe der gangbaren Vorstellungen herauszuklauben. Der Inhalt, welchen die Kunst darstellt, muß typisch geworden sein, dann erst kann der Künstler auch ideale Formtypen schaffen. Rubens hat gerade dadurch seine künstlerische Tüchtigkeit bewiesen, daß er der Geschichte Marias von Medici, jetzt im Louvre, allegorische Figuren beimischte. Er wußte gar gut, daß erst durch diese die einzelnen historischen Szenen künstlerisch brauchbar würden. Ohne den sonst so sehr verpönten allegorischen Schmuck wäre die ganze Schilderung eine langweilige Illustration geworden.

Diese Sucht, auch stoffliche Interessen durch die Kunst befriedigt zu sehen, hat nicht allein den ästhetischen Sinn des Volkes verwirrt und die Künstler, die ihr nachgaben, auf Irrwege verleitet; sie wirft einen häßlichen Schatten auch auf jene Kreise, die ihr ehrenhaft und männlich widerstehen.

Als Cornelius zu Grabe getragen und ihm allerorten eine rühmliche Nachrede gehalten wurde, da gab es nur Wenige, die sich nicht willig zeigten, den herben Verlust zu beklagen, den großen Mann zu verehren, aber auch nur wenige, die sagen konnten, worin seine Größe eigentlich beruhe, sehr Viele, die gern erst Belehrung und Aufklärung darüber empfangen hätten. Auch jene Männer, — denn Frauen dürfte Cornelius überhaupt kaum unter seinen Verehrern zählen — welche im Angesichte seiner Einzelwerke bedenklich blicken und zu einem vollkommenen Genusse derselben nicht gelangen, ahnen die außergewöhnliche, mächtige Natur des Meisters; doch auch seine eifrigsten Anhänger bekennen, daß Cornelius künstlerische Größe nicht nach dem herkömmlichen Maßstabe beurtheilt werden dürfe.

Bereits in Rom machte Cornelius und zwar an mehreren

seiner nächsten Freunde die Erfahrung, daß diese den Werth einer künstlerischen Schöpfung in Eigenschaften zu legen liebten, welche eigentlich dem natürlichen Künstlerbewußtsein fremd sind, daß sie in der innigen Anlehnung an den kirchlichen Glauben die einzig richtige Grundlage des künstlerischen Wirkens fanden. In dem Augenblicke, wo er durch die Wiederbelebung der Freskomalerei die Brücke zwischen der vollendeten alten und der gegenwärtigen Kunst geschlagen hatte, mußte ihn die neue Lehre, welche die Selbständigkeit der künstlerischen Phantasie schwer bedrohte, aus dem ruhigen Gleichgewichte bringen. Als er später nach Deutschland gerufen wurde und sich ihm hier ein Wirkungskreis so groß und mächtig, wie nur wenigen Auserlesenen zu eröffnen schien, mehrten sich die trüben Wahrnehmungen. Er sah oder glaubte zu bemerken, daß der Künstler seine Würde eingebüßt habe, daß dieser nicht mehr das Volk zu sich emporziehe, sondern den Launen des letzteren huldige, daß der Ernst der Kunst in ein leichtes, immerhin müßiges Spiel sich verwandelt habe. Nach artigen Einfällen, netten Gedanken jagten die Künstler, woran sich gerade ein augenblickliches Interesse knüpfte, das holten sie mit sichtlicher Vorliebe hervor, was der Alltagsstimmung behagte, suchten sie auch in ihren Werken recht deutlich zum Ausdrucke zu bringen. Der Formensinn schrumpfte zusammen, dem pikanten Interesse des Inhaltes wurde die Hoheit und Weihe geopfert.

Gegen dieses Treiben erhob sich nun mit männlicher Kraft Cornelius. Gegen dasselbe schleuderte er bei jeder Gelegenheit gewaltige Zornesworte; er protestirte dagegen durch sein ganzes persönliches Auftreten, durch seine künstlerische Wirksamkeit. Herablassung gegen modische Launen, Nachgiebigkeit gegen ein Publikum, das nur ergötzt sein will, erschien ihm als Verrath an der heiligen Sache. Der Kunstgenuß ist kein eitles Spiel; daß der Beschauer seinen Geist sammle, daß er Arbeit und Anstrengung nicht scheue, um die Absichten des Künstlers zu durchdringen, zu diesem überhaupt hinaufblicken müsse, diese Ueberzeugung spricht aus jedem Werke, das Cornelius geschaffen hat. Bis zum Herben streng zu sein, hielt er für ersprießlicher als ein einschmeichelndes Wesen, andere als die höchsten Aufgaben dünkten ihm des echten Künstlers unwürdig. Da ihm das Schicksal überaus hold gesinnt war und blieb, sein Kunstwer-

mögen meist nur für die größten und mächtigsten Zwecke aufgerufen wurde, da er überdieß das Maß des Lebens, das uns Sterblichen gegönnt ist, reich und voll genoß, im Greisenalter noch eine zweite Jugend feierte, so hat seine Lehre ein bedeutendes Ansehen, seine Wirksamkeit einen gewichtigen Einfluß gewonnen. Seine Fruchtbarkeit kennt keine Grenzen. Die Fresken in der Glyptothek, der Schmuck der Münchener Ludwigskirche, die Cartons für den Berliner Camposanto bezeichnen die Höhepunkte seiner Thätigkeit. Wir würden den Künstler beneidenswerth nennen und dieser, auch wenn er sonst kühne Ansprüche an die Welt macht, würde sich befriedigt erklärt haben, wäre ihm nur eines dieser mächtigen Werke zur Schöpfung und Durchführung zugefallen. Bei Cornelius steigt der Muth und das Kraftbewußtsein mit der Größe der ihm gestellten Aufgaben; statt zu erlahmen und zu ermüden, geht er an das spätere, noch größere Werk mit frischerem Geiste, überrascht durch die Unerschöpflichkeit seiner Kraft, den immer höheren Flug seiner Phantasie.

Cornelius bewegt sich ausschließlich in einer erhabenen Welt. Das Mächtig-Pathetische, das Uebermenschlich-Große, die Gipfel leidenschaftlicher Erregung, die höchsten Spitzen tragischer Empfindung begrüßt er als seine wahre Heimat, und so vollständig erfüllt ist er von derselben, daß er keine Gestalt entwirft, ja kaum eine Linie zeichnet, in welcher er nicht die Größe und Herrlichkeit jener Welt unmittelbar anklingen läßt, welche nicht das Bewußtsein seiner großen Aufgabe deutlich wiederspiegelt.

Das Verdienst, das sich Cornelius durch das unbedingte Zurückweisen alles Kleinen und Gewöhnlichen in unserer Kunst erworben hat, kann nicht laut genug anerkannt werden, es ist durch das Opfer, daß der Meister einsam stand, auf Popularität verzichten mußte, nicht zu theuer erkauft. Er erhob die Malerei wieder zum Range einer monumentalen Kunst, stellte ihre engere Verbindung mit der Architektur her. Durch seine hohen Aspirationen, die rücksichtslose Kühnheit des Auftretens, dadurch, daß er immer und immer wieder das Größte als das allein Würdige für die künstlerische Darstellung betonte, die Einflüsterungen modischer Laune, die Einsprache der flüchtigen Tagesinteressen strenge zurückwies, dem Künstlergenius das Recht

zu schaffen ganz unbedingt zueignete, lehrte er das Volk wieder die Kunst und die Künstler achten, brachte er stolzen Schwung in das Künstlerleben, sittliche Würde in das künstlerische Wirken. Wir glauben, Dank Cornelius, an einen Tempel der Kunst, dem der Unreine nicht nahen darf, wir wissen, daß scheue Ehrfurcht gleichfalls zum Kunstgenusse vorbereitet, dem ernsten Kunstwerke eine geschlossene ganze Welt zu Grunde liegt, aus welcher das Einzelne hervorgeht, das Einzelne erklärt werden muß.

Doch auch Cornelius, so scheint es, hat den Mängeln und Irrthümern der Zeit einen Zoll entrichtet. In seinem berechtigten Kampfe gegen das Kleine und Artige hat er die Bedeutung des Einfachen übersehen, häufiger zum Ungewöhnlichen und Eigenartigen die Zuflucht genommen, als es die innere Nothwendigkeit erheischte. Man kann ja das Strecken der Formen, bis sich der mächtige Inhalt der Gedanken des Meisters in sie vollständig gießen ließ, vielleicht aus den Grundsätzen des Künstlers rechtfertigen und die Gewaltsamkeit seiner Formensprache entschuldigen. Mahnt es aber nicht an das sonst arg verpönte stoffliche Interesse, daß Cornelius auf die Vorstellungsketten und Gedankennetze ein so großes Gewicht legt, das einzelne Bild zwar auch für sich sprechen, dann aber noch durch einen oft verwickelten Zusammenhang mit anderen Bildern eine neue höhere Bedeutung gewinnen läßt? Es ist besser, man bewundert den Tiefsinn des Künstlers, als daß man sich an seinen witzigen Einfällen, an seinem Talente, Eintagsgedanken zu illustriren, flüchtig ergötzt. Aber das spezifisch Malerische soll nicht vor dem allgemein Poetischen schlechthin zurücktreten. Wird das Holdselige, Anmuthige, Einfachschöne beinahe absichtlich übergangen, so schließt man auf eine Lücke in der natürlichen Begabung des Künstlers. Die cyclische Composition, wie sie Cornelius einführte, ist in der Kunstgeschichte neu, mit dem Parallelismus zwischen dem alten und neuen Testamente etwa, welchen das Mittelalter und selbst noch die erste Renaissance liebte, gar nicht zu vergleichen; aber gerade diese Neuheit erscheint bedenklich. In Sachen der Kunst empfiehlt sich durch die Erfahrung die Annäherung an das erprobte Alte als der sicherste Fortschritt.

Sollen denn aber die bildenden Künste allein das Gepräge unserer eigenthümlichen Bildung vermissen lassen, sie allein dem

wirklichen Leben und dessen Interessen entfremdet bleiben? Diese Frage, ganz allgemein gestellt, ist durchaus müßig. Selbstverständlich muß sie verneint, die Wechselwirkung zwischen der Kunst und der Gesammtbildung eines Zeitalters, das unbedingte Recht des Volkes an seine Kunst zugestanden werden. Auf welche Punkte des künstlerischen Prozesses jene Wechselwirkung geleitet wird, darauf allein kommt es an. Unwandelbar und unantastbar bleiben gewisse Grundbestimmungen der Kunst. Die Natur der Organe, durch welche der Künstler schafft, durch welche wir das vollendete Kunstwerk genießen, ist heutzutage dieselbe wie vor tausend Jahren. Wer behaupten wollte, die Phantasie müsse ihr ursprüngliches Wesen je nach dem Bedürfnisse der Zeit umwandeln, es herrsche ein Unterschied in dem Erfassen, Verarbeiten des gegebenen Stoffes, in seinem Umschmelzen in die anschauliche, durchsichtige Form, in dem Ausgangspunkte und Ziele des Künstlers zwischen Sonst und Jetzt, es habe sich der psychologische Prozeß sowohl bei dem Schaffen wie bei dem Genießen eines Kunstwerkes verändert, betrügt sich oder Andere. In dieser Beziehung ist Stabilität das oberste Gesetz und hat in einem Augenblicke geistiger Verwirrung eine Abweichung stattgefunden, ein unberechtigter Drang nach Neuem und Originellem auch diesen Kreis ergriffen, so liegt in rascher Umkehr, in der Wiederbelebung des alten Gesetzes das Heil. Wohl wechseln die Gedankengruppen, aus welchen die Kunstvorstellungen geholt werden, wohl ändern sich die Formentypen, welche unsern Sinn fesseln, unser Herz erfreuen. Hier ist der Zusammenhang mit der Bildung zu suchen und wenn er nicht herrscht, eifrig herbeizuführen. Zu der Meinung, daß es darin nichts mehr zu thun gebe und Alles gut bestellt sei, könnte sich nur bekennen, wer die Schicksale unserer Architektur übersieht.

Seltsam genug hemmt auf dem Gebiete der Architektur die gesunde Entwickelung der entgegengesetzte Fehler von jenem, der im Kreise der Plastik und Malerei den rechten Aufschwung hindert. Hier haben wir uns in eine revolutionäre Aesthetik hineingedacht, träumen von einer grundlegenden Bedeutung unseres Zeitalters, ziehen die alten Kunsthelden zur Vergleichung nur heran, um zu zeigen, wie sehr wir dieselben übertreffen; wir malen Skulpturen, schreiben Bilder. Dort wieder sündigen wir

durch eine übertriebene conservative Gesinnung, durch ein allzu ängstliches Festhalten an der überlieferten Sitte.

Die Architektur der Hellenen findet ihren Mittelpunkt im Tempel. Wurde auch die alte Lykurgische Satzung, die Thüre im Privathause soll blos mit der Säge, die Decke blos mit dem Beile gearbeitet sein, nicht überall, nicht unbedingt gehalten, so bleibt dennoch der Tempel die allein unsterbliche, mustergiltige Schöpfung des hellenischen Baugeistes. Auch im Mittelalter bildet trotz der zahlreichen Rathhäuser, Gildenhäuser und anderer profanen Bauten doch unbestritten der Dom, die kirchliche Anlage den Kern der baulichen Thätigkeit. Alle Eigenschaften, die wir an der gothischen Architektur bewundern, die kühne und doch klare und einfache Construktion, die Fülle und Schönheit des Ornamentes, auch die Formen und Linien des letzteren treten nicht allein an den Domen am glänzendsten hervor, sondern wurden auch ursprünglich für dieselben erdacht, erst später auf die Profanbauten übertragen. Wir geben bereitwillig dem hellenischen und gothischen Stile, jedem in seiner Art, den Preis der Vollendung, wir anerkennen, daß die Architektur keine lohnenderen Aufgaben besitzt, als den Tempel- und Kirchenbau, bei welchen schon der Zweck des Baues die Phantasie des Künstlers anregt, nicht erst wie bei den meisten Profanbauten zuerst eine Reihe leidiger Bedürfnisse befriedigt werden muß, ehe der Künstler seinen Formensinn kann walten lassen. Dürfen wir aus diesem Grunde nur griechisch oder gothisch bauen, reicht etwa die Belebung der Kirchenbaukunst hin, um die Entwickelung der Architektur überhaupt sicher zu stellen?

Nicht der schönste, sondern der entwickelungsfähigste Stil muß den Ausgangspunkt unserer Architektur bilden, es sei denn, daß wir auf eine selbständige Thätigkeit unserer Künstler verzichten, mit den Copien schon vorhandener Musterwerke uns begnügen. Das geht aber nicht an. Auch wenn unsere Baumeister mit einer so bescheidenen Wirksamkeit zufrieden wären, das Volk würde die Geduld verlieren. Es gehört zu den geheimnißvollen Zügen des Volksgeistes, daß selbst ein minder gut gerathenes Original eine größere Anziehungskraft auf die weiteren Kreise übt, als die beste Copie eines Werkes, welches in einer vergangenen Anschauungsweise wurzelt. Das Volk

entdeckt in jenem einen verwandten, unmittelbar anklingenden Charakter, fühlt sich in ihm gleichsam als Mitschöpfer, während es in diesem nur formale Vorzüge zu schätzen im Stande ist, ihm gegenüber fremd und kalt bleibt.

Damit aber die Kirchenbaukunst wieder wie ehedem mit einem unbedingt bestimmenden Einflusse die gesammte Architektur beherrsche, müßten mannigfache reale Verhältnisse eine große Aenderung vorher erfahren. Unsere Städte entstehen nicht, erweitern sich nicht in der Weise, wie wir es in den Jahrhunderten des Mittelalters wahrnehmen. Es sammeln sich nicht um die Kirche oder das Kloster die menschlichen Ansiedlungen. Zuerst erhebt sich eine industrielle Anlage, es dampfen die Schlote, es schnurren die Räder, an dürftige Arbeiterwohnungen schließen sich allmälich die Häuser der Krämer, der wohlhabenderen Händler an, zum Wirthshause gesellt sich die Schule, das Hospital, es bleibt das stattliche Haus des unabhängigen Bürgers nicht aus, es folgt der Palast des reichen Fabrikherrn. Ehe aber eine monumentale Kirche in die Höhe emporsteigt, vergeht gewöhnlich eine lange Zeit und wäre nicht ein gewisses Anstandsgefühl, das Bewußtsein sittlicher Verpflichtung in uns rege, würde wahrscheinlich der Zeitraum sich verdoppeln. Auch in älteren Städten hinken neue kirchliche Anlagen den Profanbauten, die mit einer zauberhaften Schnelligkeit sich mehren, die Thätigkeit unserer Baukünstler beinahe ausschließlich in Anspruch nehmen, nach und es muß das Bedürfniß sich schon stark geltend machen, ehe an einen kunstreichen Kirchenbau gedacht wird. Auf wie viele Einwohner einer großen Stadt kommt jetzt eine Kirche und kam eine in den Jahrhunderten des Mittelalters? Diese Zustände mögen beklagenswerth sein, sie bleiben aber nichtsdestoweniger wirklich. Was folgt daraus? Eine lebendige Architektur muß vorzugsweise den Profanbau im Auge behalten, im Kreise des letzteren sich bewähren, aus diesem das Formleere und Formwidrige verbannen, eine künstlerische Erklärung desselben versuchen. Und hält man dann Umschau, an welchen der vergangenen Stile man sich anlehnen, an welchen anknüpfen soll, so wird die Rücksicht entscheiden, ob sich das Vorbild im Profanbau verwerthen lasse oder nicht.

Mannigfache Anzeichen lassen darauf schließen, daß der Renaissancestil uns in dieser Hinsicht am nächsten steht. Es

hat die Renaissancearchitektur schon ursprünglich sich am freiesten und reinsten in profanen Bauaufgaben bewegt, sie gestattet dem dekorativen Elemente, das in der Profanarchitektur eine so große und so berechtigte Rolle spielt, einen großen Spielraum und gewährt der künstlerischen Persönlichkeit verhältnißmäßig die meiste Freiheit. Der moderne Baumeister gebietet über eine reichere Formenwelt, ihm ist auch die hellenische Architektur zugänglich, welche einem Brunnellesco verschlossen war, seine Formsprache kann daher mannigfaltiger klingen, als die seiner großen Vorgänger, während er doch keinen ihrer Vorzüge aufzugeben braucht. Hat nicht Schinkel eine solche Vertiefung des Renaissancestiles in seiner glorreichen Wirksamkeit angestrebt? Schließlich darf man nicht vergessen, daß eine der Renaissance verwandte Bauweise am besten mit der Richtung der modernen Plastik und Malerei zusammengeht.

Man hält freilich die ideale Plastik, die den Lebensgenuß feiert, in der Schilderung der ungetrübten Schönheit sich ergeht, vielfach für eine vergangene Kunst. Stößt man sich nicht an den häßlichen Namen Genreplastik, so liefert aber auch noch die Gegenwart in der Verherrlichung naiver Empfindungen, des unmittelbaren, stillen Verkehres mit der Natur eine Fülle fruchtbarer plastischer Motive. Gerade weil die meisten Beschäftigungen mechanisirt wurden, getheilte Kräfte genügen, wohl gar empfohlen werden, der ganze Mensch selten als solcher sich zeigen kann, hat sich um viele Zustände und Weisen des Auftretens und Wirkens ein Schimmer gelegt, den die früheren Zeiten nicht kannten. Hier beginnt das Reich des modernen Plastikers, der namentlich im Reliefstile diese versunkene und doch ewige frische und junge Welt des Naiven uns zum Danke, sich zum Ruhme wiedererwecken kann. Wäre es nicht vermessen, dem Künstler Winke zu geben, so müßte man hervorheben, daß auch unsere Dichter, vor allen Goethe einen unerschöpflichen Schatz plastischer Motive in sich bergen, die nur einer glücklichen Hand harren, um gehoben zu werden, daß der Plastiker viel eher als der Maler, der der Versuchung wortgetreuen Nachgehens ausgesetzt ist, sich an die Poesie anlehnen darf, durch die Vermittlung der Dichtkunst sich mühelos das unmittelbare Verständniß der Gegenstände, die er darstellt, verschaffen kann, das doch für seine volle Wirksamkeit unentbehrlich ist. Doch solche Winke

und Mahnungen sind nicht die Sache des blos nachdenkenden und nachspürenden Schriftstellers. Vom Künstler ist die Voraussetzung gestattet, daß er den rechten Weg schon finden wird, wenn ihn die Volksbildung, die ihn mitträgt, auf die er sich stets zurückbezieht, nicht daran hindert. Und so wäre wohl auch anzunehmen, daß im Kreise der Malerei der thörichte Streit über den Rang der einzelnen Gattungen ein Ende nehmen wird. Nicht die Wichtigkeit des Gegenstandes, sondern nur die formelle Vollendung, die zwar auf technischer Meisterschaft beruht, keineswegs aber durch diese allein gewonnen wird, nur die Formenpoesie entscheidet über den Werth des Kunstwerkes. Leider herrschen gerade darüber im Volke noch viele falsche Vorstellungen.

Den großen Kunstgenius können wir nicht wecken, wir müssen harren, bis er kommt, wohl aber ziemt es uns, seine Wege zu bahnen, seine Wirksamkeit vorzubereiten. Wie die Verhältnisse stehen, thut vor Allem eine Läuterung der volksthümlichen ästhetischen Begriffe Noth, die wieder ihrerseits eine Klärung des gesammten Volksbewußtseins voraussetzen. Vertrauen zum Leben, Glauben an die Zukunft, das sind Dinge, die auch dem Künstler zum Frommen gereichen, die Kunst im großen nationalen Organismus richtig stellen werden. Der Wahn muß schwinden, als ob es eine absolute Kunst gebe, die durch keine Schranken und Gesetze gebunden ist, die Willkür des Einzelnen allein zur Richtschnur nimmt, die Wahrheit muß wieder lebendig werden, daß zwischen dem technischen Materiale, dem Ideenkreise und dem Formengerüste ein festes Band, ein inniges Wechselverhältniß bestehe, das nicht ungestraft umgangen werden kann. Diese Erkenntniß in den Einen zu befestigen, in den Andern zu wecken, das ist die Aufgabe einer guten Volkserziehung, davon hängt zunächst das Schicksal unserer Kunst ab.

Seit die letzten Sätze niedergeschrieben wurden, sind zwanzig Jahre vergangen. Haben die Wege und Ziele der Kunst in dieser Zeit eine Aenderung erfahren oder sind sie noch die

gleichen geblieben? Der unbefangene Beobachter nimmt zunächst das Beharren bei der damals eingeschlagenen Richtung und außerdem die beträchtliche Länge des bereits zurückgelegten Weges wahr. Vieles, was vor einem Menschenalter nur als schüchterne Hoffnung ausgesprochen wurde, erscheint gegenwärtig in reichem, fast überreichem Maße erfüllt, und was sich in mühsamem Kampfe erst Bahn brechen mußte, feiert jetzt glänzende Siege. Man braucht nicht mehr für das Recht der Renaissancearchitektur einzutreten. Sie herrscht unbestritten. Es thut nicht noth, sich über die Anmaßung der Historienmalerei zu ereifern, welche mehr gelten will als die anderen Gattungen, nur weil sie wichtigere, großartigere Gegenstände behandelt. Daß die malerische Form bei dem Urtheile über ein Gemälde allein den Ausschlag gebe und die technische Vollendung vorzugsweise anzustreben sei, diese Ueberzeugungen stehen nicht mehr im Geruch der Ketzerei, sondern sind eine allgemein anerkannte Glaubenslehre geworden. Vollends überflüssig muß die Empfehlung eines engeren Anschlusses an die Natur erscheinen, seitdem die Natur als die einzig richtige Lehrmeisterin der Kunst begrüßt wird, und die Flagge der Natürlichkeit auch die häßlichste Ladung deckt. Das Alles wurde vorgesehen und erwartet, mochte auch der stürmische Verlauf der Entwickelung überraschen. Nur in einem Punkte waltet ein auffälliger Wechsel der Anschauungen. Wir hatten früher gemeint, der Ruhm der Künstler, welche in der ersten Hälfte des Jahrhunderts wirkten, beruhe nicht auf bloßer Täuschung. Sie hätten in der That die tief gesunkene Kunst wieder gehoben und mit der nationalen Bildung enger verknüpft; sie ständen auf gleichem Boden mit unseren Dichtern und Denkern. Das jüngere Künstlergeschlecht und die Kreise, welche in ihrem Urtheile von jenem abhängig sind, haben darüber eine andere Ansicht. Sie behaupten, daß die Verdienste der „älteren Klassiker und Romantiker“ durch eine schwere Schuld mehr als aufgewogen werden. Diese hoben die Gedanken der Künstler, aber lehrten die Vernachlässigung der Form und der technischen Weisen. Carstens kann doch eigentlich nur als Dilettant gelten, Cornelius ist zu beklagen, daß es ihm nicht vergönnt gewesen, von Piloty malen zu lernen, Thorwaldsen endlich ist zeitlebens doch nur ein oberflächlicher Nachahmer der Antike geblieben. Minder schroff vielleicht im Ausdrucke, aber

ähnlich im Inhalte lautet auch in Frankreich das Urtheil über die Künstlergrößen der jüngsten Vergangenheit.

Dankbarer Sinn und Ehrfurcht prägen sich in solchen Aeußerungen nicht aus. Sie sind überdieß unbillig und in hohem Maße ungerecht. Wer sie als die Summe geschichtlicher Betrachtungen hinstellte, würde grobe Unwissenheit verrathen. Der Historiker soll überhaupt nicht verdammen, nur erzählen und erklären. Aber diese geringschätzigen Ansichten rühren fast ausschließlich vom jüngeren Künstlergeschlechte her. Dadurch gewinnen sie eine andere Bedeutung, selbst Berechtigung. Ein Tropfen Vandalenblut ist jugendfrischen, thatenlustigen Menschen gewöhnlich beigemischt. Man vertraut der eigenen Kraft und fühlt den Muth zu selbständigem Wirken. Man kann die Abhängigkeit von den unmittelbaren Vorgängern nicht brechen, ohne die Ueberzeugung, daß ihr Einfluß schädlich oder doch überflüssig gewesen. Von da bis zur herben Verurtheilung der Persönlichkeiten ist nur ein kleiner Schritt. Ein stolzes Selbstbewußtsein, welches fast an Ueberhebung streift, wiederholt sich häufig am Beginne einer neuen Kunstperiode. Die Renaissancemänner verachteten die Gothiker, die schnellfingerigen Maler des sechszehnten Jahrhunderts bedauerten die langsam, handwerksmäßig arbeitenden älteren Genossen, die deutsch-römischen Künstler am Anfange unseres Jahrhunderts blickten geringschätzig auf die früher herrschenden „Manieristen und Zopfmaler" herab. Warum sollte nicht auch das junge Geschlecht in der Gegenwart an den Anbruch eines neuen Tages glauben und demgemäß hinter sich nur ein nächtliches Dunkel erblicken? Ob der erwartete Aufschwung der Künste nicht etwa auf einer Täuschung beruhe, darüber wird erst die Zukunft entscheiden. Vorläufig erscheint der gute Glaube an eine neue Kunstblüthe insbesondere in Künstlerkreisen berechtigt. Woher sollten sie sonst die Lust zu einem fröhlichen Schaffen gewinnen?

Das Urtheil über den Werth der älteren Leistungen mag subjektiv gefärbt sein. Einen durchaus sachlichen Grund zur Klage bietet jedenfalls die schlechte Künstlererziehung in den früheren Jahrzehnten. Unsere Altmeister waren fast durchgängig Autodidakten. Im harten Kampfe gegen die überlieferte Unterrichtsweise hatten sie sich ihre Selbständigkeit und Größe erobert. Als sie aber an der Spitze einer zahlreichen Künstler-

schaar standen und mit der Sorge für die Ausbildung des jüngeren Geschlechtes betraut wurden, vergaßen sie die eigenen persönlichen Erfahrungen und billigten eine Einrichtung der Schulen, ähnlich jener, welche sie in ihrer Jugend verdammt hatten. Auch jetzt sollte nur eine einzige Gedankenrichtung, eine besondere Formengebung in denselben gepflegt werden. Der individuellen Freiheit blieben wieder die engsten Schranken gezogen. Man vergleicht die Kunstakademieen gern mit freien Universitäten. Viele derselben trugen aber lange Zeit noch den Charakter rechtgläubiger theologischer Lehranstalten. Dazu kam noch eine arge Vernachlässigung der handwerksmäßigen Grundlagen der Kunst. Zu keiner Zeit erschien technischer Dilettantismus so häufig auf dem Plane, als in unserer klassischen und romantischen Kunstperiode. Der Fall kam häufig vor, daß bereits völlig ausgereifte Männer, welche vorher einen anderen Wirkungskreis ergriffen hatten, den Pinsel in die Hand nahmen. Eine gewisse poetische Begabung, ein allgemeiner Schwung der Phantasie verbunden mit Bilderfreude und einer flüchtigen Zeichenübung genügten, den künstlerischen Beruf erkennen zu lassen. Wir begreifen, daß am Anfange unseres Jahrhunderts der Künstlerstolz sich gegen das gedankenlose, gewohnheitsmäßige Breittreten eingetrockneter Vorstellungen und conventioneller Formen aufbäumte und das Recht schöpferischer Gestaltung für sich in Anspruch nahm. Darüber wurden die Grenzen zwischen Poesie und den bildenden Künsten übersehen, der Erfindung gegenüber der Ausführung ein zu großer Werth eingeräumt. Das führte natürlich zu einer Gegenströmung. Heute wird auf die besondere Fachtüchtigkeit, auf die technische Vollendung entschieden das größte Gewicht gelegt. Unstreitig überragt darin das jüngere Künstlergeschlecht weithin die unmittelbaren Vorfahren. Das Durchschnittsmaß des technischen Vermögens ist mächtig gestiegen. Ein ganz mittelmäßiger Maler der Gegenwart wäre vor einigen Menschenaltern als Virtuose angestaunt worden.

Das malerische Element hat in allen Künsten den Sieg errungen. Genaueste Beobachtung, durchdringende Kenntniß der äußeren Erscheinungswelt wird als das einzig erfolgreiche Lehrmittel gepriesen, freiwillige Beschränkung auf die Wiedergabe der Natur als das richtige Ziel des Künstlers erfaßt.

Er soll sie nicht poetisch umgestalten, sondern nur in stärkster Lebendigkeit und reiner Wahrheit darstellen. Schön ist ferner doch nur, was im farbigen Scheine glänzt und dem Auge eine Reihe harmonischer Farbenreize zuführt. Der Cultus der Farbe hat in unserem Kunstleben eine vollständige Umwälzung hervorgerufen. Ihm entstammt die Begeisterung für die japanische Kunst und die Ornamentik der sogenannten Naturvölker. Dieser Cultus läßt die häßlichen Formen der älteren deutschen Thonwaaren übersehen und findet den linearen und Blattschmuck an Geräthen anziehender, als die figürlichen Darstellungen auf denselben. Ohne eine farbige Umgebung fühlt sich der Künstler zur Arbeit schlecht gestimmt. Seine Werkstätte verwandelt er in eine Augenweide. Ein Atelier wirksam zu schmücken ist eine vielbeneidete Kunst geworden. Und in der That übt die dekorative Anordnung desselben häufig einen so blendenden Eindruck, daß man die Fähigkeit zu ruhiger Betrachtung der dort aufgestellten Einzelwerke verliert und Pessimisten zu dem Ausrufe verleitet werden: das Beste, was unsere Maler schaffen, sind nicht ihre Bilder, sondern ihre Ateliers.

Bitterer als früher wird die trübe Farblosigkeit des wirklichen Lebens empfunden, eifrig nach einem Ersatze ausgeblickt. Man findet ihn in den historischen Aufzügen, welche bei keiner öffentlichen Feier gegenwärtig fehlen dürfen. Sie haben wesentlich dazu beigetragen, die Farbenscheu, welche uns seit Menschenaltern anhaftete, zu überwinden und dem Künstlerauge mannigfache Anregungen zugeführt. Solche Aufzüge und lebende Bilder hat auch das fünfzehnte und sechszehnte Jahrhundert gekannt. Wir wiederholen dieselben aber nicht blos, sondern suchen sie auch vollkommener zu gestalten, namentlich in Bezug auf die äußere Treue der Schilderung. Der Verbrauch echter Stoffe, die peinlichste Wahrheit in der Wiedergabe der Erscheinungsformen gilt als der beste Ruhmestitel. Ob dieses Streben nach absoluter äußerer Treue in der That den Kunstsinn so kräftigt, wie Viele behaupten und hoffen? Die Antwort auf die Frage geben die in der Malerei unserer Tage so beliebten Costumefiguren, welche die Mitte zwischen Porträt und Charakterbild einnehmen. Auch sie sind dem Kunsthistoriker wohl bekannt. Zahlreiche Selbstporträte Rembrandts z. B. und die Bildnisse, in welchen Rembrandt mit Vorliebe seine Frau Saskia ver-

ewigte, sind nichts anderes als Costumefiguren. Niemals bemerkt man an diesen Gestalten Rembrandts das Ungewohnte und Fremdartige der Tracht und des Aufputzes, niemals kommt dem Beschauer der Gedanke an eine bloße Verkleidung, nach deren Abwerfen erst der richtige Charakter der Person erscheint. Haltung und Ausdruck entsprechen vollkommen dem gewählten Costume. Rembrandt im Stahlharnisch oder mit Federhut und Offiziersschärpe zeigt das natürliche Wesen des strammen Ritters, des flotten Soldaten. Dem reichen Putze, dem prächtigen Edelsteinschmucke entspricht trefflich der Zug behaglichen Glückes und munterer Fröhlichkeit im Antlitze der Saskia. Rembrandt verstand es eben, die Stimmung der dargestellten Persönlichkeit mit ihrer äußeren Erscheinungsweise in unmittelbaren und untrennbaren Einklang zu bringen. Die Freude an der malerischen Tracht hat das psychologische Studium nicht verdrängt. Daher fassen wir auch diese Bilder als Porträte und nicht als bloße Costumefiguren auf, obschon sie nach dem Schnitte der Kleider unter den landläufigen Begriff der letzteren fallen.

Droht aber nicht gegenwärtig, bei der fast ausschließlichen Betonung der äußeren Treue und Wahrheit, die Gefahr, daß die einheitliche Auffassung durchbrochen, nur auf die richtige Wiedergabe der Tracht das Gewicht gelegt, das Nebenwerk als Hauptsache angesehen wird? Die Gefahr wächst, wenn die Forderung der äußeren Wahrheit und Treue, auf die Gegenstände der Darstellung, auf die Erfindung und Composition ausgedehnt wird. Es bedeutet dieselbe sodann den Grundsatz, daß der Künstler nur was er sieht und wie er es sieht, uns vor die Augen bringen darf. Alles, was nicht dem wirklichen Leben abgelauscht und so wie in diesem wiedergegeben wird, jede Steigerung der Empfindung über das gewöhnliche Maß hinaus, jedes Zusammenfassen der Handlung, um die gleichgiltigen oder minder bedeutenden Zwischenglieder zu vermeiden, jede Abweichung von der Natur aus formalen Gründen wird als conventionell verdammt. Die überlieferten ästhetischen Anschauungen haben wegen ihres Widerspruches mit der äußeren Wahrheit ihre Geltung verloren, der unbedingte Anschluß an die Natur allein verschafft dem Kunstwerke Werth. Indem man den „Naturalismus“ als ein neues und zugleich als das einzig richtige, als

das oberste Kunstprinzip ausruft, verfällt man in mannigfache Täuschungen und lenkt die Kunst in bedenkliche Bahnen.

Der Natur nachzueifern, den einzelnen Gestalten Lebenskraft einzuhauchen, den Erscheinungsformen liebevoll nachzugehen und diese treu und wahr wiederzugeben, alle diese Dinge waren den alten Künstlern nicht fremd. Die großen spanischen und holländischen Coloristen danken ihren Ruhm mit Recht der vollkommenen Wirklichkeit, welche sich in ihren Werken wiederspiegelt. Auch sonst sind gar manche Regeln, von deren Befolgung ein neuer Aufschwung der Kunst erwartet wird, nur vergessen gewesen und nicht erst gegenwärtig entdeckt worden, z. B. das Malen in freier Luft. Leonardo hat es ausdrücklich empfohlen, Ostade und zahlreiche niederländische Künstler wirksam geübt. Dieses Streben nach naturwahrer Darstellung schloß die Thätigkeit der Phantasie nicht aus, hinderte nicht die Künstler, ihre schöpferische Kraft zu erproben. Die Gegenstände der Schilderung erschienen ihnen nicht völlig gleichgiltig, die Gruppirung der Gestalten, ihre Stellung und Bewegung, ihre Stimmung und ihren Ausdruck glaubten sie soweit selbständig feststellen zu dürfen, daß aus ihnen die künstlerische Absicht klar spricht. Sie studirten die Natur, wurden aber nicht ihre Sklaven. Jetzt soll nach einer weit verbreiteten, durch litterarische Strömungen begünstigten Ueberzeugung der Künstler nicht erfinden, sondern nur finden, was zu seinen Füßen auf dem Boden des wirklichen Lebens liegt. Er beobachtet scharf, zergliedert die Erscheinungsformen, verfolgt sie bis in die feinste Einzelheit und überträgt sie mit Zurückhaltung einer jeden subjektiven Zuthat auf das Bild. Die gesteigerte Anschauungskraft, die Fähigkeit genauester Analyse macht den Künstler. Die nothwendige Folge eines solchen folgenrichtigen Naturalismus ist eine gewaltige Beschränkung des Darstellungskreises. Nur aus der unmittelbaren Gegenwart, aus der nächsten Umgebung kann der Künstler den Inhalt seiner Bilder schöpfen. Die mythologische und historische Welt bleibt ihm verschlossen. Diese enge Begrenzung mag vielleicht den Wünschen Vieler entsprechen, welche über die abgeschliffenen Bilderstoffe, die breit getretenen Wege Klage führen. Aber auch der künstlerische Empfindungskreis erfährt durch die Herrschaft des absoluten Naturalismus eine starke Einbuße. Es gibt keinen Raum mehr für das tragische und fein komische

Element. Denn die Wirklichkeit zeigt wohl zahlreiche schauerliche und lächerliche Szenen; von den mannigfachen Flecken, den gleichgiltigen oder falschen Zügen, welche ihnen der Zufall stets beimischt, befreit sie aber erst die reinigende Kraft der Phantasie.

Wenn ein Kranz gewunden wird, holt man wohl alle Blumen und Zweige vom Felde; man reiht sie aber nicht blindlings ohne Wahl, ohne eine bestimmte, schon vorher klare Absicht an einander. Man nimmt nur die gut entwickelten frischen Pflanzen. Die welken Blumen werden entfernt, die todten Zweige abgeschnitten, das Ganze nach Farbe und Gestalt geordnet. Nicht anders verfährt die Phantasie mit den von der Natur überlieferten Stoffen. Erst durch Neuordnung hebt sie die Bedeutung und verstärkt den Eindruck der letzteren. Bestreitet der Naturalismus dieses Recht, so erklärt er damit zugleich die Kunst als etwas im Menschenleben Ueberflüssiges. Man kann sich ja eine Weltanschauung denken, welche die Kunst einfach aus ihren Kreisen streicht. Wie aber ein neuer Aufschwung der Kunst erwartet und gleichzeitig die Wirksamkeit der Phantasie unterbunden werden kann, das bleibt schwerverständlich. Geht doch unter der Herrschaft des unbedingten Naturalismus selbst das einfachste natürliche Maßgefühl verloren. Derselbe kennt für alle Schilderungen nur ein Maß: die volle Lebensgröße. Wer ist im Stande, die Langeweile auszumalen, wenn uns in den Museen von allen Seiten Lohnkutscher, Straßenkehrer, Kellnerinnen ellenhoch zuwinkten und den Schrecken zu schildern, wenn uns von den Wänden unserer Wohnstuben Schnapsnasen, schmutzige Fingernägel, schmierige Kleiderfetzen in naturwahrer Größe bedrohten. Der Grundsatz, daß der Inhalt eines Bildwerkes in der Regel auch ein bestimmtes Maßverhältniß der Ausführung bedinge und dieses für die Stimmung des Betrachters nicht gleichgiltig bleibt, ist doch deshalb nicht falsch, weil er alt ist?

Einer Doppelströmung, deren Kraft nicht unterschätzt werden soll, dankt der rasch vordringende Naturalismus den Ursprung. Das ältere Künstlergeschlecht beachtete nicht genug die Schranken, welche die Poesie von den bildenden Künsten scheiden, legte ein zu großes Gewicht auf den dichterischen Werth der Gedanken, welche es verkörperte. Eine natürliche Reaktion verbannt die selbständigen poetischen Gedanken, die selbst erfundenen,

wie die entlehnten aus dem Bereiche der Malerei, erklärt sogar den Stimmungen, welche die Phantasie in die einzelnen Szenen hineinlegt, den Krieg. Ehedem mißachtete man ungebührlich die besondere malerische Form, die technische Tüchtigkeit. In historisch berechtigtem Gegensatze wird nun in der vollkommenen Lebendigkeit, in der freien Gewalt über die malerische Technik das Wesen der künstlerischen Schöpfung begrüßt. Es läuft dabei unbewußt eine Verwechselung des Werkzeuges mit dem Werke selbst unter. Die äußere Wahrheit und Lebendigkeit steigert die Wirkung des Bildes, läßt aber den Kern des letzteren, welcher schon vorher bestand, unberührt. Die erhöhte technische Kraft bietet dem Künstler reiche Mittel, um dem geschilderten Gegenstande die richtige Stimmung aufzudrücken. Immer bleibt die Voraussetzung, daß der Inhalt den fruchtbaren Keim zu einer bestimmten malerischen Stimmung in sich berge. Wird der Gegenstand zu vollkommener Bedeutungslosigkeit herabgedrückt und der formale malerische Reiz ausschließlich gepflegt, so bewegt man sich bereits in den Geleisen der rein dekorativen Künste. Dieselben erfreuen sich ohnedieß der reicheren Gunst der Kunstfreunde und drohen zuweilen den ihnen gesetzlich zugewiesenen Wirkungskreis zu überschreiten.

Die gleichen Gründe, welche seit einem Menschenalter das malerische Prinzip in den Vordergrund drängten, haben, sogar noch in verstärktem Maße, zur Belebung der dekorativen Künste beigetragen. Auch hier gilt es, die Sünden der Väter wieder gut zu machen und die im Ausstattungswesen arg vernachlässigte Farbe zu Ehren zu bringen. Das Kunstgewerbe hat im Laufe der letzten Jahrzehnte einen mächtigen Aufschwung genommen und würde sich noch besser und gesünder entwickeln, wenn es nicht von einer doppelten Gefahr bedroht wäre. Die wechselnde Mode bringt in die kunstgewerblichen Kreise eine fortdauernde Unruhe, duldet nicht, daß sich die Formtypen fest einbürgern. Die Massenproduktion verhindert die Gediegenheit der Arbeit, die liebevoll gleichmäßige Feinheit und Genauigkeit der Ausführung. Es trägt das meiste Geräthe nur einen oberflächlichen Schein künstlerischen Ursprunges an sich. Die Aufgabe, mit dem Maschinenbetriebe und der Massenproduktion den persönlichen Hauch zu verknüpfen, wodurch die kunstgewerbliche Schöpfung sich von den Produkten des gemeinen Hand-

werkes unterscheidet, ist nicht gelöst, dürfte überhaupt nicht gelöst werden. Wir werden wohl auf die Gediegenheit und die Vollkommenheit des Einzelwerkes verzichten müssen.

Immerhin steht diesem Mangel ein bedeutsamer Vorzug ausgleichend gegenüber. Das Verständniß der alten Werke ist namhaft gestiegen, die Freude an kunstgewerblichen Arbeiten in weite Kreise gedrungen. Wenn nur nicht so häufig darunter das rein künstlerische Interesse litte! Daß der Sammeleifer sich gegenwärtig mit Vorliebe auf kunstgewerbliche Gegenstände wirft, hätte wenig zu sagen. Die Sammler bilden eine Welt für sich und bestimmen nicht nothwendig den Gang der Kunstentwickelung. Bedenklicher muß es erscheinen, daß bei der Ausschmückung unserer Wohnräume der Platz für freie künstlerische Schöpfungen immer mehr zusammenschrumpft. Auch die letzteren werden fast ausschließlich als Dekorationsstücke aufgefaßt. Die Forderung einer streng einheitlichen, durch die Farbe hervorgerufenen Stimmung macht die Gemälde und plastischen Werke von ihrer dekorativen Umgebung abhängig. Die Frage lautet nicht, ob die Umgebung zu dem Bilderschmucke passe, sondern umgekehrt, ob der letztere sich dem allgemein herrschenden Tone anschmiege. Von der Vorliebe für das Helle und Weiße sind wir vollständig zurückgekommen und schwärmen für einen milden Dämmerschein in unseren Stuben, welcher nur durch die Glanzlichter der Metallgeräthe, das feine Farbenspiel der Teppiche belebt wird. Verpönt sind alle scharfen Umrisse, alle grellen Unterbrechungen der Farbenharmonie, alles, was durch seinen bestimmten Inhalt die Aufmerksamkeit von den ornamentalen Reizen abzieht. Die Marmorplastik erscheint fremd in solchen Räumen und selbst den Gemälden wird das Recht auf das Dasein arg verkümmert. Ist der Gegenstand der Schilderung an sich schon packender Natur, so zerstört er die Stimmung, auf welche hin unser ganzer Zimmerschmuck drängt. Dieses Ziel ist Beruhigung überreizter Nerven, Erweckung träumerischer, unbestimmt hin und her wogender Empfindungen. Ueberreizung führt leicht zur Abspannung. Dann werden wieder scharfe Mittel, um sie zu heben, eifrig begehrt.

So erklären wir psychologisch die schroffen Gegensätze in unserem künstlerischen Treiben. Dasselbe spiegelt die beiden Richtungen wieder, welche abwechselnd, wenn auch nicht im ganzen

Volke, so doch in einzelnen tonangebenden Kreisen herrschen. Bald erwartet man von den Künsten, daß sie den Genießenden in einen Zustand dämmernden Bewußtseins versetzen, welcher zuweilen an einen Opiumrausch erinnert. Bald verliebt man sich in die scharfen Lichter des Naturalismus und lobt dessen Fähigkeit, das an sich schon Peinliche, Häßliche, Schreckliche noch greller vor die Augen zu rücken. Damit verbindet sich gewöhnlich der ästhetische Aberglaube, jeder Unglücksfall sei eine Tragödie, jeder lungensüchtige Steinklopfer bedeute einen gefesselten Prometheus, jede betrogene Dirne eine Ariadne. Die gemalten Seekrankheiten in unseren Ausstellungen verlieren dadurch nichts von ihrer Ekelhaftigkeit, daß sie aus dem physischen in das moralische Gebiet übertragen werden.

Auf der Oberfläche unseres gesellschaftlichen Lebens bemerkt man diese Gegensätze als ersehnte Wirkungen der Kunst häufiger, als es für die gedeihliche Fortbildung der letzteren wünschenswerth erscheint. Gewiß nicht durch die Schuld der Künstler. Diese haben vielmehr häufig Recht zur Klage, daß ihre bessere Facherziehung ihnen nicht reicher gelohnt wird und jetzt, wo die technischen Kräfte gewachsen, die großen Aufgaben ausbleiben.

Unsere Architekten beschränken sich nicht freiwillig auf die bloße Façadendekoration. Sie möchten gewiß lieber in kunstreicher Weise ganze Häuser bauen, als blos für die Straßengänger Schauwände aufrichten, und werden nur durch die wucherische Ausbeutung des Flächenraumes, den Fluch unserer Großstädte, daran gehindert. Das künstlerische Bewußtsein muß sich äußeren Machtgeboten fügen und findet in den herrschenden Sitten seine Schranke. Der Widerspruch zwischen der Natur der nordischen Renaissance, in deren Formen sich unsere Baumeister mit berechtigter Vorliebe bewegen, und den herrschenden Wohnverhältnissen läßt sich nicht überbrücken. Mühsam behauptet das geschlossene Familienhaus seine Stelle inmitten der vielen tausend Wohnherbergen, in welchen individuelles Leben keine Stätte findet. Den sprungweisen Wechsel in dem ornamentalen Stile haben nicht die Kunsthandwerker auf dem Gewissen, sondern die Kreise, für welche sie vorwiegend arbeiten. Vornehmer Kunstsinn reift stets erst im Laufe mehrerer Menschenalter, wird von Geschlecht zu Geschlecht vererbt. Rasch erwor-

bener Reichthum führt zu hastigen Genüssen und weckt eine Unruhe, welche nur durch fortwährend neue Reize beschwichtigt wird. Unsere Maler endlich würden nicht zwischen der Furcht, sich in längst ausgefahrenen Geleisen zu bewegen und dem unsicheren Tasten nach neuen Zielen und Aufgaben so rathlos dastehen, wenn in ihrer Umgebung eine einheitliche Bildung, eine harmonische Gedankenwelt herrschte.

Wer heute ein Bild unserer Cultur zu entwerfen versucht, hat mit der Wahl und Vertheilung der Farben seine bittere Noth. Weiß und Schwarz, hellste Lichter und schwerste Schatten stoßen unmittelbar an einander; sie auf einen Ton zu stimmen erscheint unmöglich. Wie die politischen Machtverhältnisse unheimlich gespannt sind, über die rechte wirthschaftliche Ordnung bitterer Streit sich erhebt, so stehen sich auf dem Gebiete der Bildung alte und neue Mächte feindselig gegenüber. Zwiespältig und verworren erscheinen auch namentlich die Anschauungen, von welchen die Thätigkeit der Phantasie ihren Ausgang nimmt, welchen die Künstler ihre Ideale entlehnen.

Beispiele mangelnder Einheit und Klarheit, sowie eines folgewidrigen Verfahrens bieten alle Kunstgebiete. Man sollte meinen, daß nach einem Bestande von mehr als dreihundert Jahren das protestantische Bekenntniß und die ihm entsprechende Cultusform sich soweit gefestigt haben, daß auch der richtige Typus für die Cultusstätte, das Kirchengebäude bereits gefunden wurde. Man sollte ferner überzeugt sein, daß dieser Typus wenigstens negativ längst begrenzt sei. Verstand und Gemüth unserer protestantischen Väter haben mit den Anschauungen des späteren Mittelalters gebrochen. Naturgemäß dürfte das letztere auch unsere Phantasie nicht vorwiegend beherrschen. Und trotzdem wird in einflußreichen Kreisen der gothische Dom auch als protestantisches Kirchenideal gepriesen. Diese den mittelalterlichen Bauformen dargebotene Huldigung erscheint um so auffallender, als viele im siebzehnten Jahrhundert in Uebereinstimmung mit dem üblichen Stile errichtete Kirchen das protestantische Cultusbedürfniß im wesentlichen befriedigten. Wir rühmen, um noch andere Beispiele anzuführen, die Entwickelung unseres Farbensinnes, wir dringen darauf, daß der Farbe ihr volles Recht widerfahre, bemühen uns, sie auch in dem Gebiete der Plastik einzubürgern. Aus unserer Gartenbaukunst aber

verdrängen wir, wie die berüchtigten Teppichbeete zeigen, unbarmherzig die fröhlichen Farbenreize. Den größten Fortschritt in unserm Kunstverständnisse bekundet die tiefe Einsicht in die Gesetze, welche den dekorativen Künsten vorstehen. Wir lehren ganz richtig, daß das natürliche Motiv erst durch stilistische Umwandlung sich zu einem wirksamen Ornamente entwickele und besitzen ein scharfes Auge für die Eigenthümlichkeit der verschiedenen Stile. Das hindert aber nicht, daß täglich gegen ein elementares Stilgesetz gesündigt wird. Es hat sich insbesondere für das Luxusgeräthe ein Attrapenstil ausgebildet, es werden Formen gewählt, aus welchen auch der scharfsinnigste Kopf nimmermehr die Bestimmung zu errathen vermag. Was sich unsere Vorfahren zuweilen in übermüthiger Laune, zum Scherze erlaubten, wird von uns mit schwerfälligem Ernst durchgeführt. Eine arge Verwirrung herrscht vollends in Bezug auf die Stellung der staatlichen Gemeinschaft zur künstlerischen Thätigkeit. Die letztere entfaltet das Banner unbedingter individueller Freiheit und ruft gleichzeitig zu ihrem Schutze die Autorität des Staates an. Der unpersönliche Staat soll die Kunst pflegen, die leitenden Personen des Staatswesens sollen aber keinen Willen äußern, sich in den Gang der künstlerischen Entwickelung nicht einmischen. Solche Widersprüche führten schließlich zu Erwägungen, ob nicht die Quellen und die Form unserer Bildung einer Reform bedürften.

Nicht ganz zutreffend wurden das „griechische Scriptum und der Kegelschnitt“ als Kämpfer für Vergangenheit und Zukunft einander feindlich gegenüber gestellt. Das griechische Scriptum bildet wahrlich nicht den Stützpunkt der alten Weltanschauung. Es könnte verschwinden, wie es Jahrhunderte lang unbekannt war, ohne daß jene in Schwanken geriethe. Und ebenso helfen die mannigfachsten mathematischen Kenntnisse nicht, eine neue Welt aufzubauen, wenn man nicht die Kraft besitzt, sie einheitlich zusammenzufassen und auf geschlossener Grundlage eine volksthümliche Lebensanschauung zu schaffen. Richtig ist aber der immer mehr schwindende Einfluß der Antike auf unsere Bildung. Das Griechen- und Römerthum ragt nicht mehr unmittelbar in unser Geistesleben hinein. Es wird bereits als eine vergangene historische Periode betrachtet und dargestellt. Die Antike strahlt nur für wenige in unvergänglichem

Jugendglanze, ihre Helden haben viel von ihrer Unantastbarkeit eingebüßt. Wir üben scharfe Kritik an ihrem Wirken, besitzen ein offenes Auge für alle Fort- und Rückschritte. Unsere sachliche Kenntniß hat ungemein gewonnen, unsere Phantasie einen großen Theil der gewohnten Nahrung verloren. Der Rücktritt der Antike in unserem Kunstleben ist eine offenkundige Thatsache. Nur die Sitte läßt uns noch hier wie in vielen anderen Culturkreisen an der Ueberlieferung festhalten, die Lehre selbst findet nur wenige Starkgläubige. Daß die Formensprache der Künstler nur selten noch von der Antike berührt wird, würde an sich geringe Bedenken erregen. Die äußere Nachahmung der Antike führt durchaus nicht immer zum Heile. Aber das Wegwischen der Antike von der Bildfläche unserer Phantasie bedeutet noch etwas anderes: Die Antike war das stärkste Bindemittel, welches seit Jahrhunderten die einzelnen Zeitalter mit einander verknüpfte; sie stellte den ununterbrochenen Zusammenhang unserer Cultur mit der ganzen großen Vergangenheit am deutlichsten dar. Die Abkehr von der Antike bedeutet den Unglauben weiter Kreise an die fernere Continuität unserer Bildung, die Hoffnung auf die künftige Herrschaft einer neuen, selbständigen Weltanschauung. Aber von Unglauben, Zweifel und Hoffnungen kann die Kunst nicht leben. Dadurch wird ein kritischer Zustand derselben herbeigeführt. Wir ahnen nicht die künftige Gestalt unserer Geisteswelt, wir begreifen nicht, wie sich die Phantasie in einem Reiche unpersönlicher Gewalten zurecht finden wird. Das eine glauben wir behaupten zu dürfen, daß eine neue Kunstperiode keineswegs in naher Aussicht steht, das Schwanken in der Richtung, der Kampf zwischen alten und neuen Ueberzeugungen, die zaghafte Scheu vor großen Zielen in dieser Zeit des Ueberganges noch länger andauern wird. Den besten Trost gewährt dann die Einsicht, daß das Werkzeug künstlerischen Schaffens in den Händen des jüngeren Geschlechtes nicht rostet, geschärft und geschliffen erhalten wird. Das läßt uns von der Herrschaft des Naturalismus in der Kunst und von der beinahe unbegrenzten, charakterlosen Empfänglichkeit für die verschiedenartigsten Kunstformen billiger denken. Wir sind in dieser Hinsicht noch Lernende und nicht kraftlos Genießende. Und so lange wir lernen, brauchen wir nicht allzusehr ein sieches Greisenalter unserer Bildung zu fürchten.

18.

Kunstkenner und Kunsthistoriker.

Ein Nachwort.

Von Zeit zu Zeit heben Künstler, Kunstkenner und Kunstgelehrte die Waffen gegen einander und beginnen einen Kampf, aus welchem regelmäßig alle Streiter, wenigstens in der eigenen Meinung als Sieger hervorgehen. Den Anlaß zum Kriege bieten meistens praktische Interessen. Es wird darüber Klage erhoben, daß die Schöpfungen der Zeitgenossen nicht nach Gebühr gewürdigt, daß alte Kunstwerke in lächerlicher Weise überschätzt werden. Unbefugte Leute mischen sich angeblich in die Kunstverwaltung, Unwissende maßen sich ein Urtheil über die Kunstwerke an. Jede Partei behauptet von der anderen Uebergriffe in ein fremdes Gebiet.

Die Frage, was ein altes Kunstwerk werth sei, hat Julius Lessing in einem ebenso lehrreichen wie unterhaltenden Büchlein (1885) beantwortet. Er hat überzeugend nachgewiesen, daß bei der Abschätzung alter Kunstwerke keineswegs rohe Willkür walte, vielmehr auch im Kunsthandel gewisse Regeln, man möchte beinahe sagen, Gesetze, beobachtet werden. Er hat aber auch gleichzeitig dargethan, daß bei den Werthbestimmungen keineswegs ästhetische Grundsätze in erster Linie den Ausschlag geben, und die Feststellung des Marktpreises nicht zunächst und allein von dem Urtheile der Künstler abhängt. In sehr vielen Fällen muß der Kunstkenner vor dem Kunstmakler die Fahne streichen.

Das Wort: Marktpreis eines Bildes klingt nicht schön, ist aber nicht häßlicher als die Thatsache, die seit einigen Jahrzehnten in der Kunstwelt beobachtet wird, daß Kunstwerke immer mehr Gegenstände der Spekulation und des sogenannten Sport geworden sind. Zu den Kunstliebhabern im guten alten Sinne des Wortes treten noch Sammler als Mitbewerber um den Bilderbesitz hinzu, welche sich nicht durch ihre persönlichen Neigungen bestimmen lassen, sondern bei Wahl und Ankauf der

Bilder der Mode huldigen. Denn auch in die Kunstkreise ist die Herrschaft der Mode eingedrungen, den Werth einzelner Meister und Werke nach ihrem Belieben steigernd oder mindernd. Diese Sammler sind bald Glückskinder des Reichthums, welche es ihrer sozialen Stellung schuldig zu sein glauben, sich auch den Luxus einer Kunstsammlung zu gönnen, bald betriebsame Leute, welche auf die immer weiter sich ausbreitende Bilderfreude und Sammellust rechnen und selbst Sammlungen anlegen, um sie bei günstigen „Conjunkturen" wieder zu veräußern. Die Folgen dieser veränderten Verhältnisse sind im Kunstverkehre bereits deutlich sichtbar geworden. Im Laufe eines Jahrzehntes wechseln jetzt Gemälde ihre Besitzer häufiger als früher in einem ganzen Jahrhunderte. Ein nicht unbeträchtlicher Theil unseres Bilderbestandes erscheint geradezu auf einer stetigen Wanderung begriffen. Kaum halten wir ein Gemälde in einer Privatgalerie sicher geborgen, so geht es durch Kauf in eine andere Privatsammlung über. Ein arger Uebelstand ist der rasche, zuweilen ganz willkürliche Wechsel der Lieblingsmeister, welche den Markt beherrschen und heute nicht hoch genug gepriesen und — bezahlt werden können, während sie gestern noch wenig beachtet im Hintergrunde standen und vielleicht schon morgen wieder im Werthe und Preise sinken werden. Die Bilderpreise sind aber nicht allein unberechenbaren Schwankungen unterworfen, sie haben auch in einzelnen Fällen eine Höhe erreicht, von welcher sich die alten Kunstkenner nichts träumen ließen. Soll man diese Höhe schwindelnd oder schwindelhaft nennen? Für eine Raffaelische Madonna, welche im Depot der Londoner Nationalgalerie ruht, die sogenannte Madonna der Nonnen des heiligen Antonius, wurde vor einiger Zeit die Summe von einer Million Francs gefordert. Die Ankündigung dieses Preises wurde zuerst mit Gelächter aufgenommen. Es ist aber immerhin möglich, daß sich ein reicher Mann findet, welcher den Ehrgeiz besitzt, das theuerste Gemälde der Welt zu erwerben. Mit Gleichmuth könnte man dem stetigen Hinaufschrauben der Bilderpreise zusehen, wenn nur Liebhaber und Privatsammler die Mehrkosten zu tragen hätten. Leider werden aber dadurch die öffentlichen, aus Staatsmitteln unterhaltenen Sammlungen immer mehr vom Mitbewerbe ausgeschlossen. Wir begreifen, daß namentlich die holländischen Cabinetsstücke aus dem siebzehnten Jahrhundert

die Liebhaber fast unwiderstehlich locken. Stehen doch dieselben den modernen Kunstanschauungen so nahe und werden sie geradezu als Ideale der Malerei bewundert. Wünschenswerth bleibt es aber immerhin, daß auch sie in nicht allzulanger Frist ihre bleibende Stätte in öffentlichen, unveräußerlichen Galerien finden. Franklin behauptete, ein dreimaliger Wohnungsumzug sei mit dem Abbrande gleichbedeutend. Aehnlich verhält es sich mit Bildern, welche häufig aus einer Privatsammlung in die andere wandern. Hier haben die Restauratoren den freiesten Spielraum und verstehen die Gemälde, besonders Landschaften, bis zur Unkenntlichkeit zu „verschönern", wobei denn freilich nicht gesagt werden soll, daß die Restaurationen in öffentlichen Galerien unbedingt zur Erhaltung der Gemälde beigetragen haben. Einzelne Staatssammlungen, wie die Florentiner, die Dresdener, die Pariser besitzen einen historischen Charakter, bilden eine ziemlich fest geschlossene Einheit. Sie können verhältnißmäßig auf neue Erwerbungen leichter verzichten. Anders steht es mit Galerien, welche noch auf eine Vermehrung ihres Bilderbestandes angewiesen, im Aufschwunge begriffen sind. Die Vorstände derselben sind gezwungen, alle Vorgänge auf dem Kunstmarkte sorgfältig zu beachten, den Pfiffen und Kniffen, welche dort herrschen, klug nachzuspüren, mit Händlern und Privatsammlern in Mitbewerb zu treten. Liegt es im Interesse der Galerie, Werke eines Meisters zu besitzen, auf welche sich gerade die Leidenschaft der Sammler geworfen hat, so müssen höhere Preise bezahlt werden, als in anderen ruhigeren Zeiten. Weitere Kreise erfahren, ohne die Sachlage, oft eine Nothlage, zu verstehen, von solchen ungemessenen und dennoch bewilligten Forderungen. Ungläubig staunen die Einen, während die Anderen sich zu heftigem Tadel erhitzen und den Unverstand der Galerievorstände anklagen. Reden und Gegenreden fliegen hin und her, die Stimmung wird immer gereizter, bis sich endlich der Streit in der Frage zuspitzt, wer eigentlich berechtigt sei, als Kunstkenner aufzutreten, ob der ausübende Künstler oder der Kunstgelehrte? Daß der Laie nicht mitzusprechen habe, erscheint gewöhnlich beiden Parteien selbstverständlich. Die Künstler, welche das Recht des Kunsturtheiles für sich allein in Anspruch nehmen, haben Dürers Autorität für sich. In scharfen Worten hat dieser einmal Laien als Kunstrichter zurückgewiesen. Aber die

Laien dürfen sich gleichfalls eines mächtigen Fürsprechers rühmen. „Sicherlich soll ein Mann, während er malt, sich nicht weigern, eines Jeden Urtheil zu hören. Denn wir wissen klar, daß ein Mensch, auch wenn er nicht Maler ist, doch die Formen eines anderen Menschen kennt und recht wohl beurtheilen kann, ob dieser buckelig sei, ob er eine hohe oder niedrige Schulter habe, einen zu großen Mund, Nase u. s. w. Sehen wir nun ein, daß die Leute im Stande sind, die Werke der Natur wahrheitsgemäß zu beurtheilen, um wie viel mehr wird es uns anständig sein zu bekennen, dieselben vermöchten auch über die Fehler der Maler zu richten." So schrieb Leonardo in seinem Malerbuche. Was vor dreihundert Jahren zulässig erschien, kann heutzutage nicht unbedingt verdammt werden.

Seit durch den erleichterten Verkehr, durch die stetig auf einander folgenden Ausstellungen die äußere Bilderkenntniß in so weite Kreise gedrungen ist, lebt auch in immer zahlreicheren Laien der Glaube an ihr inneres Verständniß der Kunstwerke. Häufig mag ihr Glaube auf einem argen Irrthum beruhen; jedenfalls darf man ihre Ansprüche auf das Recht, Kunsturtheile zu fällen, so lange nicht abweisen, als auf ihren Beifall gerechnet wird. Künstler, welche nicht ausschließlich zu ihrem Vergnügen Werke schaffen, vielmehr von Bestellern und Käufern abhängig sind, durch öffentliche Ausstellungen alle Welt zur Ausübung des Richteramtes einladen, müssen es schon ertragen, daß diese mit ihrem Urtheile nicht zurückhält und müssen sich auch Laienkritik gefallen lassen. Wir begreifen vollkommen die Seelenqual des ganz von seinem Werke erfüllten Künstlers, welchen ein vorlauter Ignorant schulmeistern will, wir theilen die Empfindung, welche dem berühmten Bildhauer Dannecker einen so bitteren Klageruf (in einem Briefe an Schiller) auspreßte: „Ich mag machen was ich will, so versteht's selten Jemand, gefährlicher aber ist's, wenn die Großen glauben, da sie in ihrer Jugend zeichnen gelernt haben, sie verstehen die Kunst und weil sie groß sein, dann auch bestimmen: Dieses ist schön." Wie viel bitterer würde erst gegenwärtig die Klage lauten, wo der kunstkritische Dilettantismus sich seuchenartig ausgebreitet hat. Und dennoch kann der moderne Künstler die stetige Berührung mit weiteren Volkskreisen

nicht entbehren, wirkt Verkennung lange nicht so lähmend auf seine schöpferische Kraft als vollkommene Absperrung.

Ist nicht aber wenigstens die Kennerschaft auf dem Gebiete der älteren Kunst auf Künstler und Kunstgelehrte beschränkt? Hier mischen sich den Urtheilen keine subjektiven Bestandtheile bei, hier wird nicht das Einzelwerk auf das Maß seines Gefallens geprüft, sondern auf seinen Ursprung untersucht. Nicht die oft unberechenbare Empfindung, sondern der Verstand entscheidet. Zunächst möchte es sich empfehlen, die Fragestellung zu ändern. Man darf nicht erörtern, wer berechtigt, sondern muß darlegen, wer befähigt sei, als Kenner alter Kunstwerke, insbesondere alter Bilder aufzutreten. Die Antwort lautet, daß weder die praktische Ausübung der Kunst noch die Ansammlung mannichfacher Kenntnisse von dem Leben und Wirken alter Künstler an sich genügen, den Kennerblick für die Schöpfungen der verschiedenen Schulen und Meister erfolgreich auszubilden. Wenn uns die technischen Prozesse der Letzteren sicher überliefert wären und die ursprünglichen Vorgänge bei der Ausführung in den erhaltenen Werken sich klar und deutlich offenbarten, so würde der moderne Techniker, welcher in diesen Prozessen und Vorgängen heimisch ist, einen großen Vorsprung vor dem einfachen Kunstgelehrten gewinnen. Das ist aber bekanntlich selten der Fall. Wir tappen im Dunkeln hinsichtlich des von den Alten eingeschlagenen technischen Verfahrens und befinden uns regelmäßig, wie die zahlreichen mißlungenen Copien beweisen, in arger Verlegenheit, wenn es sich darum handelt, ältere Gemälde in ihrem ursprünglichen Zustande wieder vor die Augen zu bringen. Die Mehrzahl der Bilder hat im Laufe der Zeiten ihr ursprüngliches Ansehen geändert. Selbst wenn die Farben noch Harmonie bewahrt haben, ist doch ihr Zusammenklang wesentlich verschieden von jenem, als das Gemälde noch frisch aus der Werkstätte des Künstlers kam. Nach der gegenwärtigen äußeren Erscheinung wird das Werk in Bezug auf seine Herkunft beurtheilt. Um dieses mit annähernder oder vollkommener Sicherheit zu thun, dazu gehört nicht Uebung der Hand, sondern Uebung des Auges. Wie das letztere ausgebildet, durch welche Mittel das Gedächtniß für Formen und Farben geschärft wurde, ist gleichgiltig. Nur glaube man nicht, daß es so nebenbei auf leichtem und kurzem Wege geschehen könne. Eingehen-

des Studium, intensive, lange fortgesetzte Vergleichung und weise Beschränkung führen allein zum Ziele. Mißtrauen trifft von Hause aus den Mann, welcher die Kennerschaft als Naturgabe ihm angeflogen behauptet, und ebenso den „Allerkunstkenner", welcher mit jeder Schule, jeder Richtung und jeder Kunstgattung gleich vertraut sein will. Wahre Kunstkennerschaft ist von der Kunstliebhaberei im guten alten Sinne unzertrennlich, diese aber setzt eine gewisse Ausschließlichkeit der Neigung voraus. Bürger-Thorés Schilderung, wie er allmälich die Werke des Delftschen van der Meer verstehen lernte, paßt auf alle Meister: „On ne connaît vraiment bien un maître, que lorsqu'on a possédé plusieurs de ses oeuvres, chez soi, sur un chevalet, lorsqu'on les a étudiées sous toutes les lumières et qu'on a pu les comparer à loisir."

Zu allen Zeiten war der Erwerb der Kunstkennerschaft nicht leicht zu beschaffen; im letzten Menschenalter haben sich die Schwierigkeiten noch namhaft vermehrt. Von den authentischen, innerlich und äußerlich beglaubigten Werken eines Meisters nimmt das Studium des Kenners den Ausgangspunkt. Mit diesen vergleicht er die Bilder, über deren Herkunft Zweifel sich regen, über deren Ursprung er sich und Anderen Rechenschaft geben will. Um aber diese Vergleichung fruchtbringend zu machen, genügt nicht das Beharren bei dem allgemeinen Eindrucke. Der letztere kann überaus ähnlich sein, ohne daß auf die gleiche Persönlichkeit des Schöpfers ein sicherer Schluß gestattet wäre. Höchstens wird dadurch die Einordnung eines Werkes in eine bestimmte Schule wahrscheinlich gemacht. Das Urtheilen nach den allgemeinen Eindrücken und Aehnlichkeiten trug wesentlich die Schuld an der früher so häufigen Verwechselung des Meisters mit seinen Schülern und Nachahmern. So wurden z. B. auf Leonardo die Gemälde Luinis, auf Rembrandt jene Eeckhouts, Flincks u. a. geschrieben. Von den Irrthümern in Bezug auf den Ursprung holländischer Genrebilder und Landschaften, welche der gleichen Quelle entstammen, soll gar nicht geredet werden. Erst nachdem Schule, Gruppe, Sippe festgestellt sind, beginnt das eigentliche Studium des Kenners. Für ihn löst sich gleichsam das Gesammtbild in die einzelnen Bestandtheile auf. Der analytische Weg läßt ihn eine Fülle von Merkmalen und Eigenschaften entdecken, welche bald dem

Meister mit anderen gemeinsam sind, bald nur ihm eigenthümlich angehören. Hier gilt es nun, scharf zu unterscheiden und den genauen Blick zu bewähren. Welche Farbentöne, Farbencontraste sind dem Künstler so sehr zur Gewohnheit geworden, daß er unwillkürlich zu denselben immer wieder zurückkehrt, für welche Kopftypen, Körpermaße entfaltet er eine besondere Vorliebe, welche Linien und Formen gebraucht er beinahe unbewußt, da sie ihm vermöge seiner Anlage und Erziehung stets von selbst in die Hand kommen. In allen wesentlichen und wichtigen Dingen schreitet der Künstler mit Ueberlegung, bedächtig erwägend vor; hier läßt er sich nicht gehen, prüft vielmehr sorgfältig alle Kunstmittel auf die von ihm beabsichtigte Wirkung hin, bezwingt die widerstrebenden Angewöhnungen, er schult und erzieht die eigene Phantasie, sein Auge und seine Hand. Darnach also, wie er seine Bilder aufbaut, seine Gruppen ordnet, welche Typen und Charaktere er für die Hauptpersonen wählt, wie er die Gewänder in den Hauptmassen legt und wirft, wird sich der Kenner, welcher den Ursprung eines Werkes erforschen will, nicht vorzugsweise richten. Wenn in diesen Fällen die zufällige persönliche Angewöhnung gegen die bewußte künstlerische Absicht zurücktritt, so gibt dafür das Unbedeutende, Nebensächliche in einem Bilde oft einen sicheren Fingerzeig, den Künstler zu errathen. Mit gutem Grunde darf angenommen werden, daß der Künstler in allen Kleinigkeiten absichtslos verfährt, sich von der persönlichen Angewöhnung fast unbedingt leiten läßt. Man hat für die Richtigkeit dieser Behauptung den Vergleich mit Handschriften herangezogen. Der Handschriftenkenner wird, um die Echtheit einer Urkunde zu prüfen, nicht die sorgsam kalligraphisch ausgeführten großen Initialen und Titelschriften, sondern den Schnörkel, der sich dem Namenszuge, einzelnen kleinen Buchstaben anhängt, beobachten und daraus seine Schlüsse ziehen. Denn der Schnörkel wird vom Schreiber gedankenlos gezogen und immer wiederholt, weil er sich auf denselben von Alters her eingewöhnt hat. Auf solche Künstlerschnörkel nun legt der Kenner den Finger und beurtheilt nach ihnen die Herkunft des Werkes. Sie werden nicht vererbt, durch Lehre und Muster verpflanzt; in ihnen prägt sich die intime, die unmittelbare Persönlichkeit des betreffenden Künstlers am deutlichsten aus. In unseren Tagen hat ein berühmter italienischer Kunst-

kenner, Herr Morelli, der unter dem Namen Lermolieff schreibt, die Kenntniß der stilistischen Ursprungszeugnisse besonders ausgebildet, und wo wir den Künstlerschnörkel zu suchen haben, in gewinnender Weise nachzuweisen versucht. Nach Morelli muß man zumeist auf die Zeichnung der Ohren, der Ohrmuschel sowohl wie des Ohrläppchens, ferner auf die Form der Finger, des Handrückens achten. In Bezug auf die Ohren, welche höchstens bei Satyrn und Faunen, antiken Faustkämpfern physiognomische Bedeutung besitzen, nimmt sich der Künstler nicht die Mühe, sie in jedem einzelnen Falle neu nach der Natur zu zeichnen, sie zu variiren. So wie er sie in seiner Jugend zeichnen gelernt hatte, gestaltet er sie gewöhnlich auch in der Folge, ohne bei der geringen Wichtigkeit derselben für den Ausdruck und Charakter immer neue Modellakte dafür zu benutzen. In ähnlicher Weise bildet der Künstler auch frühzeitig den Handtypus aus, welchen er dann regelmäßig anwendet, sei es, daß er ein gewisses Formideal sich aneignet, sei es, daß er das zufällige Naturstudium fixirt und gewohnheitsmäßig verwerthet. Auf die Probe gestellt, hat Morellis Kennzeichenlehre sich vielfach in überraschender Weise als richtig erwiesen. Dennoch mußte das unbefangene Urtheil in zwei Punkten ihre Giltigkeit einschränken. Der Kennzeichen, welche den Ursprung eines Werkes errathen lassen, gibt es mehrere als blos die Ohren- und Handbildung. So erscheint auch, um nur ein Beispiel anzuführen, die Zeichnung des Spannes der Fußhöhlung, der Zehen, besonders der großen, für die einzelnen Meister typisch, hier spielt gleichfalls die Angewöhnung eine große Rolle. Als Voraussetzung gilt freilich, daß die Figuren nackte Füße zeigen, aber auch die Ohren werden nicht selten vom Haare bedeckt. Fruchtbar ist nur der Satz, daß man an einzelnen, an sich unbedeutenden und darum gedankenlos wiederholten Merkmalen am ehesten den Meister erräthet. Diese Merkmale müssen aber für jeden Meister besonders aufgesucht, sie dürfen nicht isolirt, sondern immer erst summirt zur Grundlage des Urtheiles genommen werden. Eine Schilderung der alten Malerei vom Standpunkte ausschließlich der Ohrläppchen oder der großen Zehe würde einfach der Fluch der Lächerlichkeit treffen. Noch ein zweites, die Kennzeichenlehre einschränkendes Bedenken waltet. Um das Kunstwerk vollkommen zu verstehen, auch um dasselbe

auf seinen wahren Ursprung zurückzuführen, muß zum Aufsuchen der äußeren, greifbaren Merkmale noch etwas anderes hinzutreten. Die analytische Methode, mechanisch angewendet, reicht nicht aus. Der Künstler hat sich nicht allein eine bestimmte Zeichen- und Formenweise angewöhnt, er drückt auch seinen Werken unwillkürlich das eigenthümliche Gepräge seiner geistigen Natur auf, enthüllt in denselben das Wesen und den Kern seiner besonderen Persönlichkeit. Er empfindet anders als seine Genossen und diese Empfindungsweise legt er in seinen Schöpfungen unmittelbar nieder. Wir können die Spuren derselben nicht mit Fingern weisen, sie einzeln aus dem Werke herausklauben. Wir können die Empfindungsweise des Künstlers kaum in Worte fassen, wohl aber nachfühlen und in uns wiederklingen lassen. Hier ergänzt den Analytiker, welcher nur den äußeren Merkmalen grübelnd nachgeht, der echte Liebhaber. Allmälich hat sich dieser in seinen Liebling so hineingelebt, ist dem geistigen Zuge des letzteren so genau nachgegangen, daß er im einzelnen Falle mit großer Sicherheit behaupten kann, so nur habe der Meister die Natur, den Menschen aufgefaßt, oder so habe sie dieser niemals auffassen können. Beweise darf man von ihm nicht fordern. Mit dem besten Willen vermag er sie nicht zu geben. Er wird sich auf ein „Etwas" in seiner Seele, auf seine Empfindung berufen, welche der Widerhall der im Werke ausgedrückten Empfindungsweise ist. Wer darüber die Achseln zuckt, vergißt eben die Macht des subjektiven Elementes in dem künstlerischen Schaffen und daß dieses subjektive Element wieder nur von einem lebendigen Subjekte geahnt und begriffen werden kann.

So setzt die Kunstkennerschaft ein Doppelvermögen voraus. Das eine kann erworben werden. Es bedarf dazu keineswegs erst der Kunstübung. Wir bemerken im Gegentheile an Menschen, deren äußerer Beruf weitab von der Kunst liegt, häufig den schärfsten Blick für die feinen und kleinen persönlichen Züge eines Meisters. Wer z. B. von naturwissenschaftlichen Studien herkommt, findet den Weg zur Kunstkennerschaft, so weit dieselbe auf analytischen Untersuchungen sich aufbaut, rasch und leicht. Er ist von seiner Fachwissenschaft her geübt, zu scheiden und zu trennen, die Gesammterscheinung in ihre Bestandtheile zu zerlegen, auch das Kleine zu beachten und das Charakteristische

festzuhalten. In der That trifft man bei Naturforschern, Medizinern am häufigsten den rechten Kennerblick. Praktische Künstler dagegen erhalten selten Gelegenheit, die besondere Kennerschaft auszubilden. Sie sehen mit Recht die älteren Werke darauf an, was an denselben der Nachahmung würdig ist und als Muster gelten kann. Sie verfolgen mit größerer Aufmerksamkeit die rein künstlerischen Seiten derselben und schlagen die blos persönlichen Eigenthümlichkeiten geringer an. Gerade wenn sie als echte Künstler die Schöpfungen früherer Jahrhunderte studiren, muß ihre gesetzmäßige Schönheit und nicht ihre zufällige Herkunft sie am meisten fesseln.

Das andere Vermögen des Kunstkenners, die Fähigkeit, sich in die persönliche Empfindungsweise eines Meisters vollständig einzuleben, kann nicht gelehrt, nicht nach bestimmten Regeln entwickelt werden. Daß dasselbe, weil es auf eine glückliche Naturbegabung und sympathische Neigungen sich gründet, keine fruchtbare Anwendung gestatte, keine Sicherheit biete, möchten wir bestreiten. Wohl aber müssen wir eingestehen, daß die Schwierigkeiten, von diesem Vermögen Gebrauch zu machen, mit jedem Tage wachsen. Die Kunstkennerschaft hat im Laufe der letzten Jahrzehnte entschiedene Fortschritte gemacht. Die Zeiten sind vorbei, in welchen man nach einem gewissen Billigkeitsmaßstabe die Werke unter die Genossen einer Schule vertheilte, oder wenn ein neuer Name auftauchte, diesen mit besonderer Vorliebe aus dem Vorrathe namenloser Werke bedachte. Die Bildertaufen werden gegenwärtig gründlicher und bedächtiger vorgenommen. Aber die Zahl der Täuflinge wächst unaufhörlich und kann kaum noch bewältigt werden. Die Möglichkeit, sich auf einen Meister zu concentriren, wird durch die große Zahl nahestehender Künstler, welche alle eingehend geprüft werden müssen, namhaft erschwert. Das Beobachtungsmaterial erscheint gegen früher allerdings bedeutend vermehrt. Wir gebieten, Dank der Oeffnung früher geschlossener Sammlungen über eine größere Summe von Originalwerken, und haben es bei dem erleichterten Verkehre in unserer Macht, dieselben wiederholt und eingehend zu betrachten. Außerdem verfügen wir jetzt über einen köstlichen Schatz von Handzeichnungen, welcher ehedem schwer zugänglich war. Für den Kenner sind namentlich die freien Studienblätter der alten Künstler von Wich-

tigkeit, weil sie ihm die stetige Uebung der Hand, die allmäliche Ausbildung der Gewohnheiten verrathen. Auf der andern Seite jedoch zwang das vermehrte, vielfach ganz neue Material zu einer durchgreifenden Revision der überlieferten Ansichten. Gar lehrreich erscheint die Vergleichung des Urtheiles älterer Kenner mit den jetzt herrschenden Meinungen. Vieles, was als felsenfest begründet und unwiderleglich galt, zerstiebt vor der modernen Kritik wie Spreu. Wie manche früher als echt bewunderte Raffaels, Giorgiones, Correggios, Holbeins haben ihre Ruhmestitel eingebüßt. Andere wenig beachtete oder gar gescholtene Werke stiegen dagegen im Werthe. Bilder z. B., welche bisher als wenig schätzbare Leistungen der Schüler und Nachahmer Rembrandts galten, werden als Jugendarbeiten des Meisters betrachtet. Spötter mögen aus dieser Wandelbarkeit des Urtheiles unangenehme Schlüsse auf das schwankende und unsichere Wesen der ganzen Kennerschaft ziehen. Der Wohlmeinende und Hoffnungsvolle wird darin nur einen Beweis des steigenden Fortschrittes finden. Sollte einmal eine Geschichte der Kunsturtheile, welche im Laufe des letzten Jahrhunderts von berühmten Kunstkennern gefällt wurden, geschrieben werden, so würde man nicht nur Methode selbst in den Irrthümern wahrnehmen, sondern auch entdecken, daß den Irrthümern regelmäßig ein Zug der Wahrheit sich beimischt. Die rheinisch-byzantinische Schule des würdigen Sulpiz Boisserée, seine Benennungen der Kölnischen Malerwerke aus dem Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts sind Luftgebilde. Aber ganz willkürlich wurden dieselben nicht geschaffen. Es lag ihnen die Beobachtung des streng kirchlich-andächtigen Charakters, der noch geringen Geltung der subjektiven Persönlichkeit des Künstlers und weiter des niederländischen Einflusses auf die rheinische Schule zu Grunde. Man wird überhaupt die Erfahrung machen, daß die Urtheile der Kenner von der Feststellung des Allgemeinen und Gattungsmäßigen den Ausgangspunkt nehmen und erst allmälich den für das Besondere und Individuelle geschärften Blick offenbaren. Hierin liegt also die Richtung, welche die Kunstkennerschaft naturgemäß nimmt, angedeutet. Aus diesem, wie es scheint, an Regel und Gesetz geknüpften Fortgange schöpfen wir das Recht, an eine weitere erfolgreiche Entwickelung der Kunstkennerschaft zu glauben. Künftige Geschlechter werden wahr-

scheinlich mit noch größerer Sicherheit die Künstlerindividuen von einander zu scheiden lernen, den Kennerblick weit schärfer und auf festerer Grundlage ausgebildet zeigen. Das gegenwärtige Schwanken der Urtheile der Kunstkenner zugegeben, folgt nun daraus auch die gleiche Unsicherheit für die Kunstgeschichte? Soll die letztere etwa zuwarten, bis sich die Kunstkenner geeinigt, die Resultate ihrer Prüfungen sich geklärt haben?

Nach den gangbaren Vorstellungen von dem Wesen der Kunstgeschichte muß man die Frage bejahen. Der Kunstkenner und der Kunsthistoriker decken sich in den Augen der meisten Leute. Die Kunstgeschichte ist die einfache chronologische Zusammenstellung der Ansichten, welche die verschiedenen Kunstkenner über die Werke und die Persönlichkeit alter Künstler geäußert haben. Jeder Kunsthistoriker kann gewiß Heiteres und Ernstes erzählen, wie oft ihm zugemuthet wurde, den Ursprung irgend eines obscuren Werkes sofort zu bestimmen und seine umfassende Kennerschaft kundzugeben, auch erzählen von dem Staunen und Befremden der Leute, wenn er bescheiden bekannte, daß Bilder taufen und Namen spenden nicht seine Sache und seines Amtes wäre. Das Vorurtheil wird sich schwer ausrotten lassen. Den meisten Menschen, auch den sogenannten Kunstfreunden und Kunstgebildeten erscheint die Kenntniß des äußeren Ursprunges des Kunstwerkes als das Wichtigste. Dabei beruhigen sie sich, darnach bestimmen sie ihr ästhetisches Urtheil, das Maß des Gefallens, welches sie anständiger Weise zu spenden sich verpflichtet fühlen. Und noch ein anderes Vorurtheil drängt sich an den Kunsthistoriker heran. Man setzt selbstverständlich auch bei ihm praktische Kunstübung voraus und meint, erst die letztere mache ihn fähig, die zeitliche Entwickelung der Kunst und die Gesetze dieser Entwickelung zu begreifen. Dieser Glaube ist blos die folgerichtige Ausbildung der Ansicht, nach welcher nur die Kunstpraxis den Weg zum Kunstverständniß bahnt. Welches Maß von Kunstübung, meint man nun, reicht für den Historiker aus? Gewiß nicht der bloße dilettantische Betrieb. Ganz abgesehen davon, daß demselben der Stempel der Unzulänglichkeit und Oberflächlichkeit auf die Stirn gedrückt ist, lenkt derselbe stets die Aufmerksamkeit nur auf die technischen Schwierigkeiten. Der Mensch ist deshalb Dilettant geblieben, weil er die Technik der betreffenden Kunst nicht bemeistert hat. Von hier

entlehnt er den Maßstab seines Kunsturtheils. Ist er bescheiden, so erscheinen ihm die Werke, welche die technischen Schwierigkeiten überwunden zeigen, besonders bewunderungswerth. Ist er hochmüthig, so wird er alle Züge, in welchen er sich selbst wieder zu erkennen glaubt, eifrig preisen. Bloße Kunstdilettanten, wie alle Halbwisser, bekunden die geringste Urtheilskraft in Kunstsachen. Das ist längst anerkannt und bekannt. Anders freilich verhält es sich mit vollkommen reifen, gediegenen Fachkünstlern. Daß denselben das technische Verständniß der alten Werke wesentlich erleichtert sei, darüber kann kein Zweifel herrschen. Aber doch auch nur unter einer Voraussetzung, daß sie die historische Seite der Kunsttechnik zum Gegenstande ihres besonderen Studiums machen. Sie müssen ihre eigene Weise vergessen und sich in die verschiedenen technischen Vorgänge der früheren Jahrhunderte und Jahrtausende hineindenken. Sobald aber diese ganz unabweisbare Bedingung aufgestellt wird, empfängt die ganze Frage einen unfruchtbaren akademischen Charakter. Wie viele tüchtige Künstler gibt es wohl, welche ein halbgelehrtes, nach keiner Seite abschließendes und vollkommenes Wirken der schöpferischen Thätigkeit vorziehen und freiwillig zur Lösung untergeordneter Aufgaben herabsteigen! Mittelmäßige oder wohl gar unbedeutende Künstler aber werden, so steht zu fürchten, ihre dürftige Begabung, ihren beschränkten Horizont, ihren Stumpfsinn in jeden Thätigkeitskreis hineintragen. Jedenfalls verwahren wir uns gegen die Meinung: Wer sich als ausübender Künstler schlecht bewährt hat, ist gerade gut genug oder gerade deshalb trefflich geeignet, als Kunsthistoriker aufzutreten.

Die Behauptung, daß die Kunstpraxis nicht in erster Linie die Fähigkeit zur kunsthistorischen Erkenntniß wecke und entwickele, wird nicht durch die unleugbare Thatsache widerlegt, daß die Kunstgeschichte einzelnen Künstlern die fruchtbarste Förderung verdankt. Dieses trifft vornehmlich bei der Geschichte der Architektur zu. In der Baukunst herrscht bekanntlich die retrospektive Richtung vor. Jeder Architekt muß, um sich für seine eigene Thätigkeit eine sichere Grundlage zu verschaffen, mit den alten Baustilen vertraut sein. Ist er doch in vielen Fällen auf ihre Nachahmung und Wiederholung angewiesen. So wird er durch die Praxis selbst den baugeschichtlichen Stu-

dien zugeführt. Die anderen Kunstgattungen drängen die Praktiker viel seltener in diesen Weg hinein. Außerdem deckt sich in der Architektur die technische Construktion mit der künstlerischen Form. Die letztere ruht in der ersteren, und je reiner und vollendeter die künstlerischen Formen auftreten, desto deutlicher offenbaren sie sich als untrennbar von der Construktion, aus dieser herausgewachsen, durch dieselbe bedingt. Erst die Kenntniß der technischen Construktion macht uns auch die künstlerische Bedeutung des Bauwerkes und seiner Glieder klar. Selbstverständlich kann nur ein praktischer Baukünstler als Wegweiser dienen. Und so haben wir denn in der That auch die wichtigsten Aufschlüsse und die fesselndsten Ansichten sowohl über die antike, wie über die mittelalterliche Architektur durch Architekten gewonnen. Nun ist es aber überaus lehrreich zu beobachten, wie sich in ihrem Kopfe die eigentliche Kunstgeschichte, die wirkliche Entwickelung der bildenden Künste spiegelt. Mit Begeisterung geschrieben und Begeisterung weckend ist Böttichers Tektonik der Hellenen. Wer mit der gemeinen Vorstellung vom todten Mauerwerke brechen, das organische Leben, welches in jedem Kunstbaue anklingt, erkennen will, greife zu Böttichers Buche. Wie die materielle Bestimmung eines Gliedes durch die Form geadelt wird, jeder Bautheil gleichsam beseelt zu denken ist, schildert Bötticher in überzeugendster Weise. Man sieht förmlich den hellenischen Künstler am Werke, man ist Zeuge seiner durchdringenden Phantasiethätigkeit und ahnt, daß das Bild des Tempels in seinem Innern bereits fertig bestand, ehe der Versuch gemacht wurde, dasselbe in die Wirklichkeit zu übertragen, in grobem Steinstoffe auszuführen. Der hellenische Tempel, insbesondere der dorische Tempel, ist eine rein persönliche Schöpfung, das Produkt einer einheitlichen Phantasie. Diesen Eindruck empfängt jeder Leser aus Böttichers genialem Buche und fühlt sich dann arg enttäuscht und aus dem schönen Traume rauh geweckt, wenn er nachträglich merkt, die wirkliche Entwickelung der griechischen Architektur habe einen ganz anderen Verlauf genommen. Bötticher schwebt mit seinen Phantasien über den thatsächlichen Zuständen und setzt an die Stelle der historischen Erzählung ein ideales Bild. Wäre der Titel nicht bereits durch allerhand Leute bis auf Gourmands und Sentenzensammler herab stark abgenützt worden, so möchte man für

Böttichers Werk die Bezeichnung: Geist der hellenischen Baukunst vorschlagen.

Eine annähernd gleiche Bedeutung besitzen für den gothischen Baustil die Schriften Viollet-le-Ducs. Der grundsätzliche Unterschied, welcher zwischen der antiken und der gothischen Architektur waltet, gab natürlich seinen Gedanken eine andere Richtung. Während Böttichers griechischer Idealkünstler als ein Poet auftritt, welcher die materiellen Bauglieder mit schönen Formsymbolen umkleidet, schwebt Viollet-le-Ducs Phantasie ein genialer Techniker vor, dessen Auge bereits die Ziele der kühnen Gewölbeconstruktion, sowie die einzelnen Stufen bis zur Erreichung des Zieles schaut und mit bewunderungswürdiger Consequenz verfolgt. Allerdings vertheilt sich die Arbeit auf mehrere Personen, die zahlreichen Werkmeister und maitre-maçons. Alle aber wirken und leben ausschließlich in der gothischen Bauidee. Man könnte sie als aufeinander folgende Inkarnationen derselben auffassen. Wie sie nacheinander auftreten, bilden sie eine festgegliederte Kette von Trägern der construktiven Entwickelung. Vortrefflich sind bekanntlich Viollet-le-Ducs Analysen der einzelnen gothischen Werke. Ueber die technischen Vorgänge bei dem Gewölbebau, über die mathematischen Regeln, welche der Construktion der verschiedenen Glieder zu Grunde liegen, hat er das hellste Licht verbreitet. Dürftig ist aber die Vorgeschichte des gothischen Stiles bei ihm behandelt, wenig erfahren wir über die Bedingungen, unter welchen die Gothik in die Höhe kam und verfiel, flüchtig nur erwähnt er den Zusammenhang der besonderen Bauformen mit den allgemeinen Culturströmungen. Die Gothik ist ihm, wie der dorische Tempel Bötticher, eigentlich das absolute architektonische Ideal, daher zeitlos. Man begreift nicht recht, wie es möglich war, daß die beiden Stile einen Anfang hatten und ein Ende nahmen. Die Betrachtungsweise, welche sich in diesen beiden epochemachenden Werken ausprägt, kann nicht gerade im alten Sinne philosophisch genannt werden. Die Verfasser, auf reichen praktischen Erfahrungen fußend, halten sich von allen spekulativen Begriffen fern. Aber ein gewisser dogmatischer Zug macht sich doch geltend. Derselbe waltet auch in Sempers berühmtem Werke über den Stil, wenn auch Semper durchgängig von eben so scharfen und genauen, wie feinsinnigen Beobachtungen ausgeht. Indem er

die verschiedenen Stoffkreise, welche dem Künstler dienen, der Reihe nach vornimmt, das Verhältniß der Zweckform zur Schmuckform untersucht, den festen Zusammenhang zwischen der letzteren und der Natur der Stoffe nachweist, gelangt er zur Kenntniß der allgemeinen Gesetze in der künstlerischen Welt. Er erblickt dieselben in den Werken aller Zeiten und Völker verkörpert, aus allen Perioden fliegen ihm die Beispiele und Belege für seine Ansichten zu. Dennoch tritt die historische Entwickelung vor der logischen Zergliederung der Kunstformen zurück. Man sieht deutlich, wo die Stärke der von großen praktischen Künstlern betriebenen Kunstforschung liegt und in welcher Richtung sich ihre Gedanken ganz naturgemäß und mit dem größten Erfolge bewegen. Alle Formen nehmen in ihren Augen ein lebendiges, beseeltes Wesen an und deuten bereits im Keime auf die künftige Blüthe hin. Auf den künstlerischen Kern des Werkes, in welchem sich die Phantasie des Schöpfers rein wiederspiegelt, legen sie sofort den Finger, aus den mannigfachen Erscheinungen bauen sie im Geiste das vollendete Ideal auf. Kein Zweifel, daß uns solche Arbeiten tiefer in die Natur auch der vergangenen Kunst blicken lassen, als ein Dutzend kunsthistorischer Hand- und Lehrbücher. Aber bei aller Achtung, selbst Ehrfurcht vor denselben muß man dennoch bekennen: Kunstgeschichte ist es nicht, was sie uns bieten. Gerade die Punkte, auf welche es dem Historiker am meisten ankommt, den Nachweis der mannigfachen Bedingtheiten äußerer und innerer Art bei der Entwickelung, die Aufdeckung der verschiedenen Strömungen, welche auf den Künstler einwirken, und der Einflüsse, welche die Kunstweisen mitbestimmen, schiebt der Künstler, welcher die alten Werke betrachtet, gern zurück. Ihn fesseln vor allem die abgeschlossenen einheitlichen Erscheinungen in der Kunstwelt, er glaubt an eine selbständige lebendige Triebkraft der künstlerischen Formen.

Der einfache Gelehrte, welcher nicht über ein eigenes stattliches Kunstvermögen gebietet, wird sich hüten, diese Betrachtungsweise nachzuahmen, in die Fußstapfen der Künstler zu treten. So willig der Historiker zugibt, daß aus der Kunstpraxis überaus fruchtbare theoretische Resultate ersprießen, so wird er doch für seinen Theil sich bescheiden müssen, nur mit den Elementen der Kunstübung vertraut zu werden. Billigerweise kann man von ihm nicht verlangen, daß er einen Bau entwerfen,

leiten und ausführen lerne, daß er meißle und gieße, daß er in Fresko und Oel zu malen verstehe. Er muß sich mit der Kenntniß der elementaren Kunst, der Zeichenkunst begnügen. Und auch diese Kenntniß wird er nicht dazu benutzen, um auf Zeichenfehler in alten Bildern Jagd zu machen, eine bekannte Liebhaberei der Halbgebildeten und Stümper, sondern sie vorzugsweise als Hilfe und Stütze für das Formengedächtniß verwenden, wo das Wort nicht ausreicht, zu unbestimmt und allgemein den Eindruck des Werkes wiedergibt. Er schematisirt die Composition mit Hilfe der Zeichnung und markirt die einzelnen charakteristischen Formen und Linien, welche ihm als Anhaltspunkte bei der Bestimmung des Ursprunges des Werkes dienen können und die eigenthümliche Manier des Künstlers verrathen. Das Beste für das Verständniß technischer Fragen wird nicht die eigene Kunstübung, sondern der lehrreiche Verkehr mit Künstlern, die Betrachtung der Kunstwerke gemeinsam mit diesen und unter ihrer Leitung, der fleißige Besuch der Werkstätten thun.

Das Gebiet, in welchem der Kunsthistoriker selbständig herrscht, ist so weit und so reich, daß es nur vom Uebel erscheint, wenn er, von falschem Ehrgeiz getrieben, mit dem praktischen Künstler zu wetteifern versucht und die natürlichen Grenzen verachtet, welche ihn von dem letzteren scheiden. Und nicht blos von diesem, sondern auch von dem Kunstkenner. Daß sich Kunsthistoriker und Kunstkenner nicht einfach decken, dafür möchte schon die Erfahrung sprechen. Es hat Winckelmanns Größe als Kunsthistoriker nicht im geringsten vermindert, daß er sich als eigentlicher Kenner manche Blöße gab. Waagen war eine Zeit lang als Kunstkenner eine europäische Autorität. Sobald er aber die Feder zu einer streng historischen Betrachtung ansetzte, war er bald an der Grenze seiner Begabung angelangt. Aber auch davon ganz abgesehen, sind Kunstkennerschaft und Kunstgeschichte Dinge von durchaus ungleichartigem Wesen. Die erstere ist eine vornehmlich durch Uebung des Auges errungene Fertigkeit, den Ursprung eines Kunstwerkes zu bestimmen und einer Reihe verwandter Schöpfungen einzuordnen, die letztere ist eine Wissenschaft, von den anderen historischen Disziplinen durch den Gegenstand, aber nicht durch die Methode unterschieden. Die Thätigkeit des Kunstkenners bildet

für den Kunsthistoriker eine unabweisbare Voraussetzung. Sie bietet ihm für seine Arbeiten das nothwendige Material und bereitet ihm den Boden vor. Sie ersetzt aber nicht die Thätigkeit des Kunsthistorikers, so wenig als die vollkommenste Archivkunde die Arbeit des Geschichtsschreibers überhaupt ersetzen kann. Mit dem Wirken des Paläographen, des Diplomatikers und Archivisten läßt sich das Treiben des Kunstkenners am besten vergleichen. Auch dieser ordnet und prüft die einzelnen Quellen, aus welchen dann der Kunsthistoriker schöpft. Fremd darf natürlich dem letzteren das Feld des Kunstkenners nicht bleiben, schon um den leider gar seltenen echten Kenner von der großen Zahl der falschen und oberflächlichen unterscheiden und die Resultate der Kennerschaft controliren zu lernen. In manchen Fällen, bei monographischen Darstellungen muß der Historiker auch selbständig als Kunstkenner sich erproben. Immer bildet aber dieses Feld für ihn nur eine vorbereitende Thätigkeit.

Daß dieses Verhältniß noch so häufig übersehen, der rein wissenschaftliche Charakter der Kunstgeschichte nicht streng genug festgehalten wird, hängt mit der großen Jugend des Faches zusammen. Kaum daß die Kunstgeschichte den Kinderschuhen entwachsen ist. Und wenn diese Behauptung vielleicht einzelnen Fachgenossen ihre Verdienste kränkend erscheinen sollte, so werden sie doch zugeben, daß die überwiegende Zahl der Aufgaben noch der Lösung harrt und nicht bereits gelöst hinter uns liegt. Eine lange Reihe von Gewohnheiten hat sich in die Behandlung der Kunstgeschichte eingenistet, und sie gelten sogar als Vorzüge und Tugenden, während sie doch bei genauerer Untersuchung einfach als Jugendsünden und Entwickelungskrankheiten sich darstellen. Wir wollen es nicht Fremden überlassen, dieselben aufzuzählen und hämisch uns vorzuhalten, sondern lieber ehrlich und aufrichtig selbst sie bekennen.

Wir beherbergen, um mit dem am weitesten verbreiteten Fehler zu beginnen, viel zu viele Künstler in unseren kunsthistorischen Büchern; wir füllen die letzteren mit so vielen Namen aus, daß für die Sache, nämlich für die Schilderung der stetigen Kunstentwickelung und für die Erzählung der großen Schicksale in unserem vergangenen Kunstleben, kein Platz übrig bleibt. Ihre Namen und ihre Wirksamkeit sollen nicht in Vergessenheit gerathen. Dafür sorgen Künstlerlexica, historisch-statistische

Uebersichten, Lokalgeschichten. Die Kunstgeschichte kennt nur Persönlichkeiten, in welchen sich die herrschende Richtung typisch wiederspiegelt, oder welche auf den Gang der Entwickelung Einfluß geübt haben. Wie lächerlich würde es sich ausnehmen, wenn in der politischen Geschichte eines Jahrhunderts oder einer Nation auch die ganz unbedeutenden Staatengebilde, die thatenlosen Regenten und nichtssagenden Durchschnittsminister ausführlich behandelt, in der deutschen Geschichte z. B. auch die folgenleeren Ereignisse in den kleinsten Fürstenthümern erzählt würden. Die Gefahr, Geschichte in Statistik zu verwandeln, droht namentlich der deutschen Kunstgeschichte, seitdem eifrige, aber nicht selten bedenklich geschmacklose Lokalforscher aus dunkeln Winkeln und bestaubten Papieren Werke und Namen rastlos hervorsuchen, deren Werth für die engsten Lokalkreise unbestritten bleiben soll, welche aber für die Entwickelung der deutschen Kunst vollkommen gleichgiltig sind. Um sie in die Gesellschaft historischer Größen einzuschmuggeln, werden ihnen nicht selten Eigenschaften zugeschrieben, welche das Auge des nüchternen Mannes, der nicht Lokalforscher ist, an ihnen vergebens sucht. Unsere Kunst am Schlusse des fünfzehnten und am Anfange des sechszehnten Jahrhunderts war nicht arm an braven Handwerksmeistern, die schlecht und recht von ihrem Kunstgewerbe lebten. Schildern wir den Handwerkszug, ziehen wir die Summe aus der Thätigkeit der einzelnen Meister, aber hüten wir uns, jeden derselben zu einer bedeutsamen Persönlichkeit aufzublasen. Das Streben nach äußerer Vollständigkeit hat dann weiter zur landläufigen Verwechselung des historischen Urtheiles mit dem ästhetischen geführt. Die nackten Namen nacheinander aufzuzählen, erschien begreiflicherweise langweilig. Da wurde nun jedem ein kurzes ästhetisches Mäntelchen umgehängt, von jedem irgend ein formaler Vorzug gerühmt. Es entstanden auf diese Art die schmückenden Beiwörter: elegante Behandlung, kräftige Haltung, energische Auffassung, zarte Empfindung u. s. w., welche auf jeder Seite der Kunstgeschichte regelmäßig wiederkehren und den aufmerksamen Leser schier zur Verzweiflung bringen. So wenig in der Staatengeschichte mit dem Anrufen moralischer Kategorien in den Fortgang der Ereignisse Klarheit gebracht wird, ebensowenig genügt in der Kunstgeschichte das Anpreisen einzelner ästhetischer Vorzüge, um die

Kunstentwickelung verständlich zu gestalten. An diesem Fehler trägt das Publikum, an welches sich der Kunsthistoriker gewöhnlich wenden muß, die größte Schuld. Von der Kunst möchte Jedermann etwas wissen, aber etwas Weniges dünkt fast Jedermann übergenug. Mehr als oberflächliche Belehrung verlangt nur eine kleine Minderzahl. Den Meisten erscheint als Hauptzweck der Kunstgeschichte die Ergänzung der Galeriekataloge, daß man sich rasch durch bloßes Nachschlagen bei ihr Rath holen kann, wo die letzteren im Stiche lassen. Bekommt man noch eine fertige ästhetische Phrase mit in den Kauf, so wird die Zuwage mit gebührendem Danke angenommen. Die Kunstgeschichte hat keine Ursache, über die weit verbreitete und reiche Gunst zu frohlocken, so lange diese als Hang zur Näscherei auftritt und die beschränkte Halbbildung mit ihrer Theilnahme offen prunken darf, wie es sich auch bitter gerächt hat, daß die Kunstgeschichte wieder aus Rücksicht auf das vielköpfige, der eingehenden Beschäftigung abgeneigte Publikum gezwungen war, das fertige Resultat der Forschung, scheinbar abgeschlossen und feststehend vorzulegen, ehe sich noch eine strenge Methode eingebürgert hatte und die einzelnen Theile genau geprüft waren. Schwerlich hätte sich sonst selbst in Schriften, welche auf wissenschaftliche Geltung Anspruch erheben, die elementarste Compositionsweise so lange erhalten können.

Wie wird die Thätigkeit ganzer langer Künstlergeschlechter historisch aufgefaßt? Man stellt zuerst, je nach der Beschaffenheit der Quellen, kürzer oder länger die äußeren Lebensverhältnisse des Künstlers zusammen, und läßt darauf im Verzeichniß seiner Werke die chronologisch bestimmbaren, weiter die echten, aber in Bezug auf das Datum unsicheren, endlich die zweifelhaften oder wohl gar ganz unechten folgen. Wieder fällt die Verwechselung der historischen Aufgabe mit jener eines raisonnirenden Kataloges auf. In einer historischen Darstellung ist nur für jene Werke Raum, durch welche die eigentliche Natur und die Entwickelung der künstlerischen Persönlichkeit offenbar wird. Sie müssen der biographischen Schilderung eingeflochten, die letztere dann freilich tiefer gefaßt werden, als es in der Regel geschieht. Die beste Kritik der herrschenden Methode bietet die Thatsache, daß man in den betreffenden Werken beliebig blättern, hinten anfangen und vorne aufhören, wenn sie mehrere

Bände umfassen, den dritten z. B. vor dem zweiten Bande in die Hand nehmen kann, ohne einen merklichen Unterschied wahrzunehmen oder an Belehrung einzubüßen. Die einzelnen Abschnitte hält nur das äußerlichste und nothdürftigste historische Band, das chronologische, zusammen.

Zwei Aufgaben hat die Kunstgeschichte vornehmlich zu lösen. Sie soll von den Trägern der künstlerischen Bewegung und Entwickelung ein lebendiges und anschauliches Bild entwerfen, welche Gedanken in der Phantasie der Künstler walteten, in welche Formen sie dieselben kleideten, welchen Gang sie während ihrer Wirksamkeit einschlugen und welchen Zielen sie nachstrebten, klarlegen. Neben dieser psychologischen Charakteristik hat die Kunstgeschichte auch die Luft, welche die Künstler und Künstlergeschlechter athmen, die Umgebung, in welcher sie sich bewegen, die Einflüsse, von welchen sie getroffen werden, das Erbe, welches sie verwalten und vermehren, zu schildern. Man nennt das den historischen, speziell den culturhistorischen Hintergrund zeichnen und hat in letzter Zeit unstreitig mit großem Eifer und sichtlicher Vorliebe die eigentliche Kunstgeschichte mit culturhistorischen Betrachtungen bereichert. Der Wille war gut, das Fleisch, d. h. das Wissen, in vielen Fällen aber schwach. Die Verbindung der Kunstgeschichte mit der Culturgeschichte wird durchschnittlich so angebahnt, daß jedem größeren Zeitabschnitt eine Einleitung vorangeht, welche sich mehr oder weniger ausführlich über die allgemein herrschenden Zustände und Sitten, den Grad der intellecktuellen und moralischen Bildung, das politische und gesellschaftliche Treiben ausspricht. Gegen die Abtrennung dieser Erwägungen, so geistvoll sie auch zuweilen sein mögen, von der kunstgeschichtlichen Erzählung treten mannigfache Bedenken auf, noch größere gegen das Zusammenfassen großer Zeiträume in diesen Einleitungen.

Es gilt doch die Einführung in die reale Welt, in welcher die Künstler stehen und sich bewegen; es gilt doch die Zergliederung der wirklichen und unmittelbaren Einflüsse, welche ihre Natur und die Richtung ihrer Phantasie bestimmen. Erscheint es glaubwürdig, daß eine ganz allgemein gehaltene, große Weltalter umfassende Darlegung herrschender Anschauungen und Einrichtungen auch das geistige Leben in jenen engen, festbegrenzten Kreisen erkläre? Man kann Feudalismus, Ritterthum und

Minnewesen recht beredt schildern, ohne deshalb die Vorstellungen, in welchen der einfache Kunsthandwerker des Mittelalters aufgewachsen ist, auch nur um einen Grad verständlicher zu machen. Die Brücke fehlt und die greifbare Vermittelung. Und wird der Versuch gemacht, eine solche Brücke zwischen den großen Weltereignissen und dem kleinen Künstlerreiche zu schlagen, so erweist er sich stets als verfehlt. Wie seicht und wie falsch ist doch z. B. alles gewesen, was über den direkten Einfluß der Kreuzzüge auf die Kunstentwickelung und den Kunstbetrieb geschwatzt wurde. Nicht generalisiren, sondern, so weit es möglich ist, individualisiren muß man, wenn man den Künstlerboden beschreiben und den Zusammenhang der künstlerischen Thätigkeit mit der gleichzeitigen Volksbildung enthüllen will. An die Stelle des allgemeinen, ideal gehaltenen Bildes von den weltherrschenden geistigen Mächten müssen zahlreiche, nach der Natur ausgeführte Zeichnungen treten, welche darstellen, wie sich die Phantasiestimmungen der auf einander folgenden Künstlergeschlechter und der verschiedenen, wenn auch gleichzeitigen, doch auf verschiedene Landschaften und Stämme vertheilten Künstlergruppen vorbereiten und allmälich entwickeln. Schon dadurch würde den isolirten culturhistorischen Betrachtungen, den abstrakten Einleitungen ein Riegel vorgeschoben werden. Sie erscheinen, auch wenn sie richtig sind, überflüssig oder doch der Ergänzung wesentlich bedürftig. Es gibt, um nur ein Beispiel anzuführen, keine mittelalterlichen Künstler schlechthin, keine Incarnation einer allgemeinen mittelalterlichen Gedankensubstanz, ebensowenig als ein Stil, eine Kunstweise besteht, in welcher sich das absolute Kunstideal des Mittelalters verkörpert. Völlig verschieden in Bildung und Zielen sind die sächsischen und rheinischen Künstler des eilften Jahrhunderts, unabhängig von einander die süd- und nordfranzösischen Werkmeister. Was von den Künstlern des eilften Jahrhunderts gilt, paßt nicht auf die Kunst und die Künstler des folgenden Jahrhunderts. Jeder Kreis bewegt sich in einer besondern Welt von Vorstellungen und Formen, für welche stets die Gründe ihres Aufkommens und Wachsens, sowie ihr Zusammenhang mit der allgemeinen Bildung ermittelt werden müssen. Man braucht nicht zu fürchten, daß darüber der Einblick in die Entwickelung der Kunst werde verdunkelt werden. In der rechten Weise an einander gereiht, offenbaren sich

die Einzelkreise als Glieder einer Kette oder lassen, durch die Initiative einer schöpferischen Persönlichkeit bedingt, den Eintritt einer neuen Entwickelungsstufe erkennen.

Die festere Verknüpfung des culturhistorischen Elementes mit dem kunstgeschichtlichen dürfte noch einen andern methodischen Fehler beseitigen. Mit Vorliebe wird bei den allgemeinen culturhistorischen Betrachtungen das Auffallende, Interessante, was die Neugierde reizt, oder auch den Widerspruch hervorruft, betont, als ob die Künstlerphantasie nur von den seltsamsten Culturstoffen sich nährte. Es mag schwierig sein, das Volksthümliche, wahrhaft Herrschende und Dauernde in der Bildung eines Menschenalters zu entdecken. Eben weil es das Herkömmliche, Selbstverständliche war, sprachen die Zeitgenossen weniger davon, während die Ausnahmen von der Regel, das Ungewöhnliche und Absonderliche, eher die Aufmerksamkeit fesselten und vermerkt wurden. Dennoch darf diese Aufgabe nicht zur Seite geschoben werden. Wie gegenwärtig der Culturboden der einzelnen Zeitalter geschildert wird, erfahren wir eher, welche Momente auf die Künstlerphantasie keinen Einfluß übten, und stehen, wenn wir den Zusammenhang zwischen den allgemeinen Culturzuständen und der besonderen Kunstbildung feststellen wollen, vor einem Räthsel. Man schildert am Eingange zur deutschen Kunstgeschichte des sechszehnten Jahrhunderts die rohen Sitten der Vornehmen, die Barbarei des Adels, das nur durch derbe Kraft imponirende Treiben der höheren Klassen, die Gleichgiltigkeit der Gelehrten und tonangebenden Geister gegen die anmuthigen Spiele der Phantasie und die freie Thätigkeit des Kunstsinnes. Aus diesen Kreisen führt kein Weg zur deutschen Renaissance, welche im Schoße des tüchtigen Bürgerthumes wurzelt und in den hier still und geräuschlos gepflegten Gedanken und Formen die wichtigste Grundlage besitzt. Huttens Epigramme auf Papst Julius bringen uns im Verständniß Bramantes, Michelangelos und Raffaels nicht den geringsten Schritt weiter. Sie sind gewiß relativ berechtigt und finden in einer Erzählung des Kirchenkampfes im sechszehnten Jahrhundert geeigneten Platz. Nur in eine Kunstgeschichte gehören sie nicht, welche die positiven Wurzeln für die Entwickelung der Phantasie und des Formensinnes nachzuweisen verpflichtet ist. Mancher pikante Zug wird auf diese Art freilich aus der cultur=

historischen Schilderung verschwinden, wie auch durch die Verbesserung eines andern Fehlers ein gewisser vornehmer Schein erbleichen wird. Gern sucht man die großen Dichter und Schriftsteller eines Zeitalters zur Vergleichung heranzuziehen und, daß sich ihre Denk- und Empfindungsweise in den gleichzeitigen Kunstwerken wiederspiegele, anzudeuten. Das wäre für die letzteren sehr ehrenvoll, trifft aber, von Illustrationen der Dichterwerke abgesehen, selten zu. Eine Erfahrung aus unseren Tagen sollte uns zur Vorsicht mahnen. Es galt als eine ausgemachte Sache, daß die älteren Düsseldorfer Maler ihre Inspirationen aus Uhlands Gedichten holten. Die Gegenstände der Darstellung, der Ton der Schilderung ließen eine unmittelbare Abhängigkeit des Malers vom Dichter vermuthen. Nun wird uns aber von glaubwürdiger Seite versichert, daß die Düsseldorfer Romantiker Uhlands Gedichte gar nicht kannten und ganz selbständig ihre Bilder componirten. Offenbar müssen wir auf eine tiefere Quelle zurückgehen und eine dem Dichter und dem Maler gemeinsame Grundstimmung annehmen. Aehnlich ging es auch in den früheren Jahrhunderten zu. Dante und Giotto, gewöhnlich in demselben Athemzuge genannt, hängen nicht so zusammen, daß Giotto sich unmittelbar an den Dichter anlehnte und diesem einzelne Vorstellungen borgte. Wohl aber griffen beide die Anschauungen, welche bereits leise im Volksbewußtsein anklangen, auf und gaben ihnen die poetische Form und die künstlerische Gestalt.

Die genaueste Kenntniß der Litteraturgeschichte ist für den Kunsthistoriker unentbehrlich. Die bloße Gegenüberstellung der litterarischen und künstlerischen Thätigkeit eines Zeitalters oder wohl gar ein kurzer vorangeschickter Abriß, was eine Periode in den Kreisen der Litteratur und Poesie geleistet, reicht aber für die Zwecke der Kunstgeschichte nicht aus. In doppelter Weise nützt der Kunsthistoriker die Litteraturgeschichte aus. Der Einblick in einzelne Werke der Litteratur und Poesie lenkt seine Aufmerksamkeit auf Gedankenkreise, welche den in Kunstwerken verkörperten Vorstellungen verwandt erscheinen und läßt ihn ahnen, in welchen Kreisen des geistigen Lebens er den Ursprung der letzteren finden könne. So haben alte kirchliche Gebete und die Schriften der Kirchenväter uns über die Tendenz der altchristlichen Sarkophagbilder ganz überraschend aufgeklärt. Die

Erinnerung an die bei den Angelsachsen beliebte Räthselpoesie half zum besseren Verständniß der so merkwürdigen Compositionsweise in illustrirten Handschriften der Karolingischen Periode, z. B. des Utrechtpsalters. Mittelalterliche Predigtsammlungen, Hymnen und Sequenzen lehrten uns die Quellen mannigfacher Kunstvorstellungen der romanischen Zeit kennen. Das Studium des Marsilius Ficinus und anderer Platoniker der Renaissance führten uns in die Welt ein, welche Raffael in einzelnen Fresken verherrlichte. Den Wiederschein der derbsaftigen holländidischen Komödien Brederodes erblicken wir in den Genrebildern der Harlemer Schule. Diese Beispiele könnten leicht vervielfältigt werden. Doch schon die angegebenen genügen, die Bedeutung der litterargeschichtlichen Studien für den Kunsthistoriker zu beweisen. Zunächst allerdings nur zu seiner persönlichen Orientirung, als Vorarbeit. Nur selten kann er den unmittelbaren Zusammenhang zwischen einzelnen bestimmten litterarischen Werken und der gleichzeitigen Kunstthätigkeit darthun, daß jene die ausschließliche Quelle waren, aus welcher die Künstlerphantasie schöpfte, beweisen. Es muß daher noch in anderer Art vorgegangen werden. Wenn man von den litterarischen Produkten und poetischen Schöpfungen eines Zeitalters alles loslöst, was persönliches Eigenthum der Verfasser, besondere wissenschaftliche oder litterarische Tendenz, poetische Eigenart ist, so stößt man auf die Hauptfäden, welche die Volksphantasie der betreffenden Periode verwebt, auf die Grundstoffe, von welchen sie sich nährt, auf die Lieblingsformen, in welchen sie sich bewegt und lernt so auch die allgemeine Richtung des künstlerischen Geistes kennen. Die herrschenden Gedankenkreise bauen sich vor unseren Augen auf, die Anschauungen und Empfindungen, welche am tiefsten im Volksgeiste wurzelten, werden in uns lebendig, die Welt, in welcher sich die Künstler bewegten, erscheint in hellen Farben. Die Zergliederung der in der Litteratur ausgesprochenen Stimmungen und Vorstellungen, die Zurückführung der letzteren auf allgemein giltige Typen bietet das treueste Bild des Bodens, auf welchem sich die Thätigkeit der Künstler entfaltete.

Unleugbar heften sich an die Lösung dieser Aufgabe große Schwierigkeiten. Dem Kunsthistoriker kann Niemand vorarbeiten. Seinem Takte bleibt es überlassen, die richtigen Gesichtspunkte zu finden und was auf die besonderen Künstlerkreise

wirklichen Einfluß übte, hervorzuheben. Er wird viel umfassen müssen und tief zu greifen haben. Die Beschränkung auf die hervorragendsten und wichtigsten Schöpfungen der Litteratur wäre von Uebel. Den Durchschnitt der herrschenden Bildung findet man viel häufiger in minder bedeutenden Werken vertreten. Und diese Aufgabe ist nicht die einzige, welche an den Kunsthistoriker herantritt. Er soll, wenn auch nicht Schöpferkraft, doch eine frische Empfänglichkeit für die verschiedenartigsten Richtungen der künstlerischen Phantasie besitzen und sich in die mannigfachsten Gegensätze verständnißvoll einzuleben im Stande sein, er muß den ganzen Apparat des geschulten Historikers sich erworben haben und in psychologischen und historischen Analysen Sicherheit und Klarheit bewähren. Das streift an kaum erfüllbare ideale Forderungen an. Man muß aber auf der andern Seite sagen: Wäre das Studium der Kunstgeschichte so leicht und so bequem, wie es vielfach angesehen wird, so wäre es der auf dasselbe verwendeten Mühen nicht werth. Und wenn auch die aufgestellten Aufgaben erst in der Zukunft gelöst werden können, so bleibt uns doch die Pflicht, diese Zukunft nach Kräften vorzubereiten. Die Stellung, welche der Kunstgeschichte in weiten Kreisen zugewiesen wird, erscheint auf die Dauer nicht haltbar. Das große Publikum hält sie für eine angenehm schmeckende, aber kraftlose Zuckerbäckerwaare. Die Künstler streiten ihr die Fähigkeit des selbständigen, zutreffenden Urtheiles ab, die Kunstkenner, die in ihrem eng begrenzten Kreise allerdings über reichere Kenntnisse gebieten, sehen sie über die Achsel an, die altzünftigen Wissenschaften, insbesondere die benachbarten historischen Disziplinen, dulden sie herablassend oder betrachten sie als einen wenig ebenbürtigen Eindringling. Es bleibt nur ein Ausweg übrig. Man muß Künstlern und Kunstkennern gegenüber den streng wissenschaftlichen Charakter der Kunstgeschichte vertheidigen, die Historiker aber dadurch, daß man ihnen in der Kunstgeschichte die eigene Methode, das eigene Fleisch und Blut vorhält, zur Anerkennung der Legitimität ihrer angeblichen Bastardschwester zwingen.

Register.

Die Zahlen, denen eine fettgedruckte 2 voransteht, beziehen sich auf Band II.

Alberti, Leon Battista, Vergleichung mit Leonardo Vinci 259; s. Ruhm 260; Ursprung der Familie 261; Geburtsjahr 262; Jugendgeschichte 263; die Komödie Philodoxeos 265; litterar. Turnier 266; Wanderleben 267; philos. moralische Schriften 268; das Buch von der Familie 269; Ecatomfilea 270; Amiria 271; Hippolyt und Leonora 272; Vorliebe für dialogische Form 273; Naturliebe 274; persönlicher Charakter 275; das Buch von der Statue 277; das Buch von der Malerei 278; de re aedificatoria 283; ästhetische Lehren 288; praktische Bauthätigkeit 290; die K. S. Francesco in Rimini 291; S. Maria novella u. Kap. S. Pancrazio in Florenz 292; Palast Rucellai 292; S. Sebastian und S. Andrea in Mantua 293; s. Bed. 294.

Altchristliche Kunst, Einfluß des Orients auf dieselbe 86.

Antike, Einfluß auf die Cultur des Mittelalters 3; Haß gegen d. A. 5; Abhängigkeit der mittelalterl. Architektur von d. A. 7; Antikisirende Bauglieder in Corvey, Paderborn, Höchst, Speier 8; Einfluß auf die mittelalt. Plastik 9; auf d. dekorative Kunst 10; Nachbildung antiker Skulpturen i. M. 12; Ankauf antiker Statuen im XII. Jahrh. 17; Werthschätzung ant. Gemmen 19; Antikenfunde i. M. 24; Hildebert über d. a. Kunst 24; Einfluß d. A. auf die Poesie d. M. 31; Antike Anklänge i. d. Vagantenliedern 35; Einfluß d. A. in der Frührenaissance 212, 248; Raffaels Studien d. A. 213; Wiederbelebung durch Humanisten 229; die A. in Raffaels u. Tizians Werken 362; die A. im 18. Jahrh. **2**, 261; Cultus d. A. in der Revolutionszeit 270, 294.

Araber, Culturherrschaft in Sicilien 161; arab. Elemente in der normannischen Kunst 190.

Aretino, P. s. kunsthist. Bedeutung 335, 347; s. Leben in Venedig 341; s. Persönlichkeit 342; s. Kunstsinn 349; Beziehungen zu Tizian 356.

Ariguzzi Arduino, Arch. in Bologna 384.

Augustenburg, Schloß **2**, 145.

Bandello M., über Leonardo Vincis Gewohnheiten 301.

Barbari Jacob, Verhältniß zu Dürer **2**, 50.

Barisanus, Erzgießer 192.

Barthélemy, Einfluß des voyage d'Anacharsis auf den Geschmack **2**, 263.

Baukunst, Doppelrichtung im 18. Jahrh. **2**, 331.

Berain **2**, 229.

Bernward, Bischof 72.

Bettelmönche, Einfluß auf die Volksstimmung u. Kunst 52.

Bologna, S. Petronio 383; Modelle d. Façade 384; Berufung Peruzzis u. Michelangelos 386; Vignolas 387; Palladios Ent-

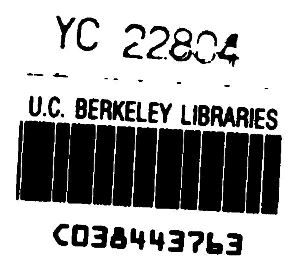
würfe für die Façade 388; Streit über die Wölbung 394.
Bonannus, Erzgießer 192.
Boucher 2, 249.
Byzantinische Kunst. Irrthümliche Auffassung 81; B. Architektur 88; Einfluß der Hofsitten auf b. Kunst 90; B. Münzen 91; Aenderung der Kunstweise nach dem Siege über d. Bilderstürmer 92; Fortdauer antiker Kunstformen 93; Einfluß des Mönchthums auf b. Malerei 96; b. Miniaturen 100; b. Ornamentik 100; Einfluß auf italienische Kunst 104.
Canterbury, Wasserläufe u. Brunnenanlagen im Kloster 61.
Carstens A. Lebenslauf 2, 309; s. Kunsturtheil 312; künstlerischer Charakter 313; plastische Begabung 316; s. Werke 317; der zürnende Achilles 320; Homer 321.
Cartouche 2, 160, 228.
Castiglione B. s. Cartegiano 335. Inhalt und Würdigung des Cortegiano 337; Spiegel der raffaelischen Welt 350.
Chardin 2, 248.
Cisterzienser. Einfluß auf das religiöse Leben 51; Einfluß auf die Entwickelung der Architektur 68.
Citeaux, Klosterbild 61.
Cluniacenser. Verfassung der Congregation 48; Einfluß auf Politik 49; Kircheneinrichtung 67; Einfluß auf die Volksstimmung und Bilderkreise 150.
Constantinus, Bildhauer in Monreale XII. Jahr. 197.
Cornelius 2, 355.
Cremona, Carlo, Schneider und Baukundiger in Bologna 383, 397.
David, J. Louis, s. ersten Werke 2, 261; s. Wirksamkeit während der Revolution 290; s. Werkstätte 324.
Deutsche Kunst im X. Jahrh. 115; große Regsamkeit 116; Charakter d. Architektur 118; Metallarbeiten 122; Elfenbeinwerke 123; Verhältniß zur altchristl. Kunst 128; Charakter der Malerei 131; Bilderkreise vom IX.—XI. Jahrh. 139; Aenderung der Phantasierichtung im XI. Jahrh. 150.
Deutsche Baukunst im XVI. Jahrh. 2, 129; früheste Entlehnungen von ital. Renaissance 130; Einfluß der Formschneider 131. Oberitalienische Quellen der Ornamentik 132; Vorliebe für das Dekorative 136. Vordringen ital. Baukunst über die Alpen 140; die Baukunst in Oesterreich und Böhmen 141. Niederländische Baumeister 143. Stellung d. heimischen Werkmeister zu fremden Künstlern 145. Der Schloßbau 146; Hof- u. Gruppenarchitektur 148; Beharren bei der alten Construktionsweise 150; Charakter der Dekoration 154; das Rollwerk 158; die Cartouche 160; drei Perioden der dekorativen Architektur 161; Einfluß der niederländischen Renaissance auf Deutschland 164.
Dornauszieher, Nachbildung im XI. Jahrh. 14.
Dresden, Hoffeste unter August dem Starken 2, 224; Belvedere 233; künstlerische Bedeutung im XVIII. Jahrh. 250.
Dürer. I. s. Leben. Wanderschaft 2, 46; Anfänge s. Proportionstudien 49; Wichtigkeit der Zeichnungen 54; Thätigkeit nach s. Rückkehr von der Wanderschaft 56; s. frühesten Kupferstiche und Holzschnitte 57; im Dienste des Humanismus 60; Beziehungen zu H. Schedel u. K. Celtes 63; Reise nach Venedig 79; Beziehungen zur ital. Kunst 81; Einfluß Leonardos 82; Nachwirkungen der ital. Kunst 85; Wiederaufnahme der Proportionstudien 85; im Dienste K. Maximilians 104; die Triumphe 106; Reise nach den Niederlanden 112; zahlreiche Porträte 113; Apostelstudien 118; Stellung zur Reformation 120; Abschluß s. Proportionstudien 122.
II. s. Werke. a) Gemälde: Christuskind 49; s. frühesten Porträte 65; St. Veiter Altar 66; Dresdener Altar 66; Anbetung der Könige 74; Rosenkranzbild 79; Christus unter den Schriftgelehrten 83; Adam und Eva 87; Himmel-

fahrt Mariä 89; Allerheiligenbild 91; Hier. Holzschuher 118; die vier Apostel 119.
b) Kupferstiche u. Holzschnitte: Liebesantrag 20; Leben Mariä 29, 72; große Passion 31, 72; kleine Passion 32; Kupferstichpassion 34; Ritter, Tod u. Teufel 35, 98; Hieronymus im Gehäuß 36, 42, 101; Melancholie 36, 42, 102; der verlorene Sohn 58; h. Familie mit drei Hasen 59; Simson 59; Herkules 59; die vier Hexen 61; Amymone 62; Eifersucht 62; Marienbilder 68, 94; Apokalypse 69; Weihnachten 74; das kleine Pferd 78; Adam und Eva 78; Dreifaltigkeit 93; Porträtstiche 117.
c) Zeichnungen: Hermes 63; Arion 64; grüne Passion 75; Carikaturen 85, 87; h. Familie 85, 94, 96; Versuchungsszene 103; K. Maximilians Gebetbuch 108; Skizzen von der Niederländischen Reise 113; Kreuztragung 115; Varnbüler 117.
Eadmer, Abt von St. Albans 5.
Ebn-Giobair, Beschreibung Siziliens im XII. Jahrh. 168.
Ebn-Haukal, Beschreibung Palermos im X. Jahrh. 166.
Echternacher Evangeliarium in Gotha 97, 147.
Elfenbeinarbeiten aus altchristl. Zeit 123; byzantinische E. 124; E. aus dem X. Jahrh. 125; Verhältniß zu gleichzeitigen Miniaturen 127; Schulen und Familien in der Elfenbeinplastik 124, 153.
Erasmus v. Rotterdam, Urtheil über Dürer 2, 7.
Fragonard 2, 249.
Französische Kunst in der Renaissancezeit 2, 163; Einfluß Italiens auf fr. K. 215; im Zeitalter Ludwig XIV. 221; Wandlung der Stimmung im XVIII. Jahrh. 223; französischer Rococostil 228.
Französische Revolution. Enthusiasmus der Künstler für dieselbe 2, 267; Cultus der Antike während der f. R. 270; Moden 272; Haß gegen vergangene Kunst 273; revolutionäre Kunstsymbolik 275; revolutionäre Feste 278, 325; die Carikaturen 284; Sieg des Naturalismus 290; Veränderung des Geschmackes nach dem Thermidor 293; falsche Gräcomanie 294.
Fulcoius über Antikenfunde im Mittelalter 24.
Gartenkunst im XVIII. Jahrh. 2, 256; Einführung des englisch-chinesischen Gartenstiles 257.
Gemmen, antike, ihr Gebrauch im Mittelalter 19; Glaube an ihre Zauberkraft 20.
Goliarden s. Vaganten.
Gorgonenhaupt, Nachbildung im Mittelalter 11.
Grottesken in Italien 214; in den Niederlanden 2, 160.
Gosse 2, 236.
Gothik, Charakter im Norden 220; in Italien 224; Anhänger in der Renaissancezeit 378.
Gouttière 2, 259.
Hals, Franz 2, 177.
Heidelberg, Bibliothek, Sakramentarium 146; Schloß 2, 148.
Hildebert, Elegie auf Rom 24; über antike Kunst 25.
Holbein d. j. Todtentanz 2, 36.
Holland. Nationalcharakter 2, 172; falsche Urtheile über H. Kunst 174; Ehrenrettung der Künstler 175; volksthümliche Grundlage der h. Kunst 177; religiöse Bilder 180; Schützen- u. Regentenbilder 184; Epochen der h. Kunst 196; spätere Volksstimmung 198; Cabinetsstücke 201; die Bedeutung des Colorits in der h. Malerei 204.
Holzschnitt. Bedeutung in deutscher Kunstgeschichte 2, 8; Ursprung d. H. 12; früheste Entwickelung 15. Dürers Holzschnitte 20; künstlerischer Charakter der H. 22.
Jobin, über deutsche Kunst 2, 4.
Karolingische Ornamentik 101; k. Bilderinschriften 136.
Kloster, älteste Entwickelung und Verfassung 43; Einfluß auf materielle Cultur 46; Klostergründung 54; Klosterbau 56; Klosterleben 63; Einfluß d. K. auf Kunstübung 66; Klosterkünstler 70.

Kosmatenarbeit. Verwandtschaft mit palermitaner Werken 191.
Kremsmünster, Tassilokelch 117.
Kunst gegenwärtige, ihre Wege und Ziele 2, 303.
Kunstgeschichte, ihre Aufgaben u. Methode 2, 399.
Kunstkennerschaft, Erwerb derselben 2, 384.
Kupferstich, Epochen d. K. 2, 9; Ruhm deutscher Kupferstecher im XVI. Jahrh. 11; Ursprung d. K. 12, 18; Dürer als Kupferstecher 20; künstlerischer Charakter d. K. 22.
Laienkünstler im Mittelalter in Italien 68; im Norden 75.
Lancret 2, 248.
Latour 2, 243.
Leipzig, städt. Bibliothek, Elfenbeinrelief 127.
Machiavelli 331.
Mailand, Dom, s. Stiftung 380; Berufung Straßburger Werkmeister 380; spätere Schicksale 381.
Mantegna, Einfluß auf Dürer 2, 78; auf P. Vischer 133.
Martin 2, 236.
Meissonier J. A. 2, 214, 228.
Mosaikmalerei in Italien. Byzantinischer Einfluß 106; Aufkommen des nationalen Stiles 108; Mosaiken in Palermo 199.
Montecassino, Kunst im XI. Jahrh. 106.
Naturalismus, Herrschaft in der Kunst der Gegenwart 2, 368.
Oppenord 2, 236.
Palermo, künstlerische Bedeutung im XII. Jahrh. 160. P. unter der Herrschaft der Araber 160; Blüthe im X. Jahrh. 166; Beschreibung P. im XII. Jahrh. 168; Kirchen: S. Giovanni degli Eremiti 171; Martorana 173; S. Cataldo 174; S. Giacomo 175; Magione 177; S. Spirito 178; Dom 179; Capella Palatina 182; S. Francesco 183; spätere gothische Kirchen 184; Monreale 194; Paläste 185. Gußwerke in Palermo 192; Steinskulpturen 193; Skulpturen im Klosterhofe von Monreale 194; Mosaiken im Schlosse 199; in der C. Palatina 201; in Monreale 202.
Palladio, Entwürfe für S. Petronio in Bologna 388; Einwirkung auf die Baukunst des XVII. Jahrh. 2, 231.
Pastellmalerei im XVIII. Jahrh. 2, 241.
Perigueux, S. Front. Bauzeit u. Bauform 104.
Petrus Damiani, Haß gegen klassische Schriften 5.
Pompadour, Mad. de 2, 255.
Porzellan, Geschichte: künstlerischer Charakter 2, 237.
Pozzo 2, 232.
Preller, Odysseelandschaften 2, 344.
Prud'hon 2, 297.
Raffael, Studium der Antike 213, 254; die Fresken in der Farnesina 215; R. und der Cortegiano 350; R.'s Frauenporträte 352; die Fornarina 353; R.'s Männerporträte 354.
Reichenau. Wandmalereien in Oberzell 132.
Reformation, Einfluß auf die deutsche Kunst 2, 135, 138.
Rembrandt, Vorurtheile gegen R.'s Person und Kunst 2, 176; s. biblischen Bilder u. Radirungen 181; h. Familien 183; Regentenbilder 189; die Nachtwache 190; der Goldwäger 208.
Renaissance deutsche s. deutsche Baukunst im 16. Jahrh.
Renaissance französische 2, 163.
Renaissance italienische. Anfänge 211; Verhältniß zur mittelalterlichen Cultur 219; Betonung der Lebenswahrheit 235; Naturstudien 240; Auffassung der Antike 242; Ende d. R. 329; angebliche Unsittlichkeit 333; der Lebensgenuß als Lebensideal 335.
Renaissance niederländische. Entwickelung 2, 164; Einfluß auf deutsche Kunst 143, 166.
Richter, Ludwig 2, 348.
Rococo, Ursprung des Namens 2, 213; Charakter des R.-ornamentes 214, 240; Bedeutung der dekorativen Künste 227; Zusammenhang mit der Spätrenaissance

228; Entwickelung des R.-stiles 230; Unabhängigkeit von d. Architektur 231; Reaction gegen R.-geschmack 255.
Römisch-deutsche Kunst am Anfange des XIX. Jahrh. 2, 342.
Römische Triumphbogen als Muster der Baudekoration im Mittelalter 9.
St. Gallen, Klosterplan 58.
Schinkel, s. Bedeutung 2, 337; Urtheil über Gothik 338; Stellung zur Antike 340.
Schwind, die sieben Raben 2, 349.
Sicilien, Nachleben der Antike im frühen Mittelalter 163.
Specklin, Daniel, über deutsche Kunst 2, 6.
Steen, Jan 2, 203.
Stützenwechsel in der romanischen Architektur 118.
Terribilia, Architekt in Bologna 399.
Thorwaldsen, persönliche Entwickelung 2, 323, Jason 327; Hirtenknabe 328; Mercur 328; s. Reliefstil 330; Alexanderzug 331; Nacht und Morgen 333; die Alter der Liebe 334; Anakreontische Reliefs 334.
Tischbein, Wilhelm, will patriotische Thaten malen 2, 311.
Tizian, s. Persönlichkeit 355; Verhältniß zu Aretino 356; das Venusfest 358; Bacchanale 360; mythologische Bilder 360; Verhältniß zur Antike 361; männliche Porträts 363; Frauenbildnisse 364; die Herzogin von Urbino 364, 374; Venus von Urbino 364; Flora 367; religiöse Bilder 368; Ecce homo 369; Madonnen 370; Assunta 370; Christus in Emaus 371; Beziehungen zu Dürer u. Leonardo 2, 82.
Trier, Egbertcodex 145.
Tuotilo, Elfenbeinarbeiten 130.
Vaganten, Herkunft und Verbreitung 32; ihre Lieder 33; Naturbeschreibungen 34; Liebeslieder 34; mythologische Schilderungen 35; Kenntniß der Antike 36.
Verino, Ugolino, Künstlerverzeichniß 246.
Veronese, Paul 372.
Versailles, Schloßarchitektur 2, 219.
Vinci, Leonardo, s. Malerbuch 299; s. Gewohnheiten beim Malen 301; Naturbeobachtung 302, 309; Gebrauch des Skizzenbuches 303; Einrichtung der Werkstätte 304; die Malerei im Freien 305; über Composition 306; Schilderung der Leidenschaften 309; Carikaturen 310; Schilderung eines Sturmes 312, 325; einer Schlacht 312; Stellung zur Antike 316; Urtheil über Giotto und Masaccio 317; V. als Architekt 320; Urtheil über die Skulptur u. Malerei 321; das Bild der Leda 326; Einfluß auf Tizian und Dürer 2, 82.
Virgilsage im Mittelalter 25; Virgil als Zauberkünstler 26; Erzwerke auf ihn zurückgeführt 26.
Walch, Jakob s. Barbari.
Watteau 2, 244.

Universitäts-Buchdruckerei von Carl Georgi in Bonn.


YC 22804
U.C. BERKELEY LIBRARIES
C038443763


M96321

